Зограф

часопис
за средњовековну
уметност

17



Институт
за историју уметности

Београд
1986.



Зограф

Часопис за средњовековну уметност
Број 17, 1986.

Издаје

Институт за историју уметности
Филозофски факултет
Београд, Чика Љубина 18—20

Садржај

Чланци

5 — *А. М. Лидов,* Образ „Христа-архиерея“ в иконографической программе Софии охирдской
21 — *Јованка Калић,* Кнегиња Марија
36 — *Robert Ousterhout,* The Byzantine Heart
45 — *Загорка Расолкоска-Николовска,* О владарским портретима у Љуботену и времену настанка зидне декорације
54 — *Смиљка Габелић,* Чудо о кривоклетнику из Леснова
57 — *Милица Јовановић-Марковић,* Две средњовековне плаштанице. Запажања о техници израде

Сведочанства

73 — *Илија Пушић,* Црква Св. Томе у Кутима

Књиге

78 — *Нинослава Радошевић,* Gilbert Dagron, Constantinople imaginaire. Etudes sur le recueil des Patria
80 — *Нинослава Радошевић,* A. Cameron and J. Herrin (eds.), Constantinople in the Early Eight Century: The Parastaseis Syntomoi Chronikai
81 — *Дејан Медаковић,* Размишљања над књигом: Мирјана Шакота, Дечанска ризница
82 — *Даница Поповић,* Ingo Herklotz, „Sepulcra“ et „Monumenta“ del medioevo

Образ »Христа-архиерея« в иконографической программе Софии охридской

А. М. Лидов

Росписи Софии Охридской, созданные по заказу архиепископа Льва (1037—1056), занимают исключительно важное место в истории византийского искусства.[1] Иконографическая программа Софии Охридской даёт один из первых примеров средневизантийской системы храмовой декорации, в научной литературе последних лет она рассматривается как завершение предшествующего развития и одновременно новая точка отсчёта для последующей эволюции.[2] Важнейшей новой чертой иконографической программы является изображение „Евхаристии" в среднем регистре алтарной апсиды, становящееся с этого времени центральной темой византийских росписей. На стене вимы изображена единственная в своём роде сцена „Литургия Василия Великого", в которой видят источник композиции „Служба св. отцов", получившей широчайшее распространение в византийской монументальной живописи конца XI века. По своему значению эта иконографическая программа может быть сопоставима только с системой росписей Софии Киевской, но отличается от последней несравненно большей сложностью, обилием редких и даже уникальных особенностей.

С момента раскрытия и первого описания фресок иконографическая программа Софии Охридской вызывает пристальное внимание историков византийского искусства, ей посвящены специальные исследования С. Радойчича,[3] А. Грабара,[4] А. Эпштейн[5] и других авторов.[6] В основных чертах иконографическая программа была глубоко и правильно интерпретирована. Однако некоторые важные особенности ещё не получили убедительного истолкования и вызывают недоумение исследователей. К их числу принадлежит странное изображение Христа Эммануила в композиции „Богоматерь с младенцем на троне", украшающей конху алтарной апсиды. Правильная интерпретация этого образа тем более важна, что он, по мнению ряда исследователей, является ключевым для понимания всей иконографической программы росписей. Главная задача настоящей работы — истолкование этого изображения и выяснение его значения для иконографической программы Софии Охридской и для истории византийского искусства в целом.

Самой необычной и наиболее важной особенностью изображения Христа Эммануила представляется белая лента, положенная поверх длинного золотисто-охристого одеяния. Лента проходит за шеей, почти соединяется на груди и трижды опоясывает фигуру Христа. На ленте видны крестообразные украшения, отделённые друг от друга парами тонких полосок. А. Эпштейн определяет эту ленту как диаконский орарь и считает,

Рис. 1. Охрид, Св. София, Богоматерь с младенцем на троне (Фото: Народный музей, Белград)



[1] Росписи XI века почти полностью сохранились в алтарной части и в небольших фрагментах на стенах церкви. Они были раскрыты в начале пятидесятых годов. Первое и наиболее подробное описание фресок, см.: Мильковик-Пепек П., *Материјали за македонската средневековна уметност. Фреските во светилиштето на црквата св. Софја во Охрид,* Зборник на Археолошкиот музеј I, (Скопје 1956), с. 37—67. Историю изучения росписей с подробной библиографией, см.: Ђурић В., *Византијске фреске у Југославији,* Београд 1975, с. 179—180.

[2] Эта точка зрения ясно выражена в книге К. Уолтера, обобщившей многочисленные исследования по истории византийских иконографических программ. См.: Walter Chr., *Art and Ritual of the Byzantine Church,* London 1982, p. 193—196, 198.

[3] Радојчић С., *Прилози за историју најстаријег охридског сликарства,* Зборник радова Византолошког института, т. 8/2, (Београд 1964), с. 355—380.

[4] Grabar A., *Les peintures dans le choeur de Sainte — Sophie d'Ochrid,* Cahiers archéologiques, t. XV, (Paris 1965), p. 257—265.

[5] Epstein A. W., *The Political Content of the Painting of Saint Sophia at Ohrid,* Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, Bd. 29, (Wien 1980), S. 315—329.

[6] Ряд исследований посвящены отдельным композициям, см.: Miljković-Pepek P., *La fresque de la Vierge avec le Christ du pilier situé au nord de l'iconostase de St. Sophie à Ochrid,* Akten des XI. International Byzantinistenkongress 1958, München 1960, S. 388—391; Грозданов Ц., *Слика Јављања Премудрости св. Јовану Златоустом у св. Софији Охридској,* Зборник радова Византолошког института, т. 19, (Београд 1980), с. 147—154.

что Христос здесь изображён в виде диакона.[7] Однако К. Уолтер справедливо отмечает неубедительность подобной идентификации, плохо согласующейся и с византийскими богословскими представлениями и с практикой использования литургических одеяний.[8] Исследователь византийской иконографии и церковных ритуалов рассматривает „ленту" как сдержанное указание на священство Христа, но оставляет открытым вопрос о конкретном символическом содержании этого изображения.

Как нам кажется, необычное одеяние Христа может быть правильно объяснено, если обратиться к византийским текстам богослужебных толкований. В сочинении Симеона Фессалоникийского „Разговор о священнодействиях и таинствах церковных" сохранилось подробное описание византийского обряда освящения храма. Приведём интересующую нас часть этого текста.

„В храм, который должен быть освящён, приходит архиерей, как и Бог пришёл к нам, чтобы освятить нас. И облачается во все архиерейские одежды, являя воплощение за нас Бога Слова.

Поверх него (облачения) надевает белый синдон, от плеч доходящий до ног, во образ Христова синдона при погребении. Ведь поскольку он имеет намерение воздвигнуть гроб Христов и освятить (его), речь идёт о священной трапезе, то (он) изображает и всё, что относится к гробу, подражая погребаемому Христу. И опоясывает синдон тремя поясами во славу Троицы: за шеей — ради разума и в знак служения Богу, под руками на груди — ради силы словесной, на поясе — ради чистоты и крепости; первое — во имя Отца, второе — Слова, третье — животворящего и пречистого Духа. Также и на руки налагает платы как нарукавники, соединённые с синдоном. И каждый из них обвязывает тремя поясами — во образ всемогущей Троицы. Ибо руки твои, — говорит отцу Давид, — то есть Сын и св. Дух, сотворили меня и создали меня. И девятью поясами становятся эти девять пут, обозначая девять чинов ангелов, троически проповедующих Троицу. Но иерарх перепоясывается таким образом и как служитель великого дела, прося себе силы у Бога и подготавливая себя к делу; а может быть и из уважения к священническому облачению, дабы не осквернить его . . ."[9]

Приведённый текст не во всех деталях совпадает с изображением Христа Эммануила. К примеру, в изображении отсутствуют нарукавники с тройными лентами. Однако, тем не менее, сходство описанного и изображённого одеяний очень выразительно. Обратим внимание на ленту или пояс, идущий за шеей, на тройной пояс под руками, несомненно символизирующий св. Троицу. Если представить, как практически осуществить рекомендации текста, то трактовка одеяний в росписях Софии Охридской покажется наиболее правдоподобной. Длинное и одноцветное облачение Христа Эммануила вполне может быть названо „синдоном". Это слово в византийское время не имело точного смысла. Термином „синдон" обозначали любое изделие из полотняной ткани: плащаницу, покров для алтаря или одежду. В тексте речь идёт о белом синдоне, а облачение Христа — жёлтое. Но это противоречие легко объяснимо. Во фресках Софии Охридской жёлтый становится своеобразным „синонимом" белого цвета, к примеру, в некоторых случаях, белые стихари диаконов также написаны жёлтым тоном.

Сравнение текста и иконографического типа показывает, что сходство носит значительно более принципиальный характер, чем отличия. И Симеон Фессалоникийский, и автор иконографической программы Софии Охридской имели ввиду одно и то же одеяние, использовавшееся только в ритуале освящения храма, свершать который имел право священнослужитель с сане не ниже епископа. Таким образом Христос Эммануил в конхе Софии Охридской представлен как архиерей, освящающий храм.

Происхождение описанного типа одеяний достаточно хорошо понятно. Оно связано с символикой ритуала. Архиерей, освящающий храм, изображает погребаемого Христа, полотняный синдон — плащаницу, лента — пояс, которым по древнему обряду обвязывалась плащаница. Своего рода прообраз этой ленты можно видеть в сценах „Воскрешение Лазаря". Украшение на ленте (кресты и двойные полоски) характерны для лентовидных элементов литургических одеяний, их можно найти в некоторых византийских изображениях диаконских орарей и священнических епитрахилей, изначально также представлявших собой скреплённую на груди ленту. Символика украшений вполне традиционна, крест напоминает об искупительной жертве, сдвоенные полоски — о двуединстве природ во Христе.

Рис. 2. Охрид, Св. София, Богоматерь с младенцем на троне (Фото: Народный музей, Белград)



[7] Epstein, *Op. cit.*, p. 319.

[8] Walter, *Op. cit.*, p. 194.

[9] Migne J.-P., *Patrologia graeca*, t. 155, col. 309—310. Существует русский перевод XIX века, см.: *Писания св. отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения*, т. 2. Сиб., 1856, с. 153—154. За уточнение перевода этого отрывка приношу искреннюю признательность Б. Л. Фонкичу.

Использование текста XV века для объяснения изображения XI века представляется методологически оправданным, поскольку Симеон Фессалоникийский описывает древний ритуал, который с огромной вероятносью уже существовал в византийской церкви XI века. Литургические толкования Симеона Фессалоникийского исследованы в кн.: Bornert R., *Les commentaires Byzantins de la divine liturgie du VII^e au XV^e siècle*, Paris 1966, p. 245—262.

Определив конкретное содержание образа Христа Эммануила в конхе, важно выяснить, что оно даёт для понимания иконографической программы Софии Охридской. В первую очередь выявим редкие особенности в изображении „Богоматерь с младенцем на троне“ в конхе. Для этого сравним его с традиционными решениями аналогичной темы, к примеру с композицией IX века из алтарной апсиды Софии Константинопольской или с почти одновременной мозаикой из церкви Хосиос Лукас. Сравнение позволяет отметить следующие нетрадиционные черты, перечисляемые по мере возрастания их необычности: младенец Христос благословляет отставленной в сторону рукой, он восседает как бы на невидимой радуге, Эммануил изображён в овальной мандорле зеленоватой в центре и ярко белой по краю, сознательно нарушены естественные пропорциональные соотношения между фигурами Богоматери и младенца, мандорла изображена строго в центре симметричной, геометрически определённой композиции.

Последняя черта не является ни следствием недостаточного профессионального мастерства, ни индивидуальной стилистической особенности. Это ясно видно при сравнениях с другим изображением „Богоматерь с младенцем на троне“, созданном тем же художником и расположенном на западной грани южного предалтарного столпа.[10] Примечательно, что во второй композиции не только соблюдены правильные пропорции, но и отсутствуют почти все редкие иконографические детали, имеющиеся в изображении в конхе. Продолжая сравнение, можно заметить некоторую „нейтральность“, „абстрагированность“, „обезличенность“ изображения Богоматери, контрастирующего с изображением Христа в композиции в конхе. Так, карнация в лике Богоматери достаточно светлая, в лике Христа — более тёмная и интенсивная, абрис фигуры Богоматери обобщённый, контур фигуры Христа — более сложный и выразительный. В целом изображение Богоматери, сделанное в строгой сине-коричневой гамме, предстаёт как своеобразное обрамление сияющей зеленовато-белой мандорлы с золотистым изображением Христа.

Рис. 3. Охрид, Св. София, Богоматерь с младенцем на троне (Фото: Народный музей, Белград)



Особое выделение образа Христа в конхе Софии Охридской не осталось незамеченным исследователями. По мнению С. Радойчича, оно связано с посвящением храма, стремлением выразить идею Софии Премудрости Божией, зримым воплощением которой является образ Христа-Логоса, второго лица Троицы.[11] Богоматерь в этом истолковании предстаёт как место обитания Премудрости. В Софии Охридской изобразительными средствами выражен тот же смысл, что и в словах надписи над изображением Богоматери Оранты в конхе Софии Киевской: „Бог посреди неё...“ София, Христос, Богоматерь неразрывно связаны с идеей Церкви. Олицетворение Богоматерь-Церковь стало одной из излюбленных тем византийской богословской мысли. При этом Церковь ест „дом Премудрости“, по словам литургического толкования „Церковь есть дело ипостасной и живой Премудрости Божией, которая в этом божественном своём теле создала себе храм“.[12]

Глубокие семантические связи, объединяющие эти высокие понятия, хорошо изучены в научной литературе.[13] Нас интересует только один аспект большой проблемы, непосредственно касающийся иконографии „Христа-архиерея, освящающего храм“. Это изображение в контексте названных символов несомненно должно было рождать у византийца XI века ряд ассоциаций. Назовём некоторые из них. Христос, воплотившись в теле Богоматери, освятил его подобно архиерею, освящающему храм. Христос, рождённый от Богоматери, пришёл в мир как архиерей дабы освятить

[10] Ср.: Epstein, *Op. cit.*, p. 317—318.

[11] Радојчић, *Указ. соч.*, с. 357.

[12] См.: *Писания...*, т. II, с. 435 (PG, t. 155, col. 585). Один из самых важных византийских текстов, трактующих эту тему, дает канон Козьмы Майюмского, читаемый в предпасхальный день „великого четверга“:

„Причина всего и подательница жизни,
Неописуемая премудрость Божия
Создала себе храм из чистой Матери, не знавшей мужа;
Христос Бог наш славно прославился
Войдя в храм телесный“

Наиболее подробное византийское толкование темы, см.: Арсений, *Филофея, патриарха Константинопольского XIV века: Три речи к епископу Игнатию с объяснением изречения притчей „Премудрость созда себе дом“*, Новгород 1896.

[13] См., например: Florovsky G., *Christ, the Wisdom of God in Byzantine Theology*, VI Congrès international des études byzantines, Résumés des rapports et communications, Paris 1940, p. 255—260; Аверинцев С. С., *К уяснению смысла надписи над конхой центтральной апсиды Софии Киевской*, Древнерусское искусство, Художественная культура домонгольской Руси, Москва 1972, с. 25—49; Meyendorf J., *Wisdom/Sophia: contrasting approaches to an involved theme*, Dumbarton Oaks Papers 41, (Washington 1987).

„храм новой веры“. Христос, воплотившийся, распятый, вознёсшийся и вечно пребывающий на небесах как второе лицо Троицы, есть великий архиерей, дающий начало и освящение любому земному храму. Образ „Христа-архиерея, освящающего храм“ в конхе Софии Охридской был конкретным выражением темы Софии Премудрости Божией, в основе которой лежало „идея освящающей силы Бога, концентрическими кругами распространяющейся на мироздание“.[14] Как пишет историк византийской богословской мысли, „София — Мария — Церковь: это триединство говорило византийцу об одном и том же — о вознесении до божества твари и плоти, о космическом освящении“.[15]

В этой связи заслуживает внимания изображение овальной мандорлы. Этот мотив христианской иконографии традиционно возводят к римскому типу imago clipeata, портрету на особом типе щита с каймой по краю, символические формы которого имеют глубокие древневосточные корни.[16] Clipeus, использовавшийся в погребальных портретах и в изображениях обожествлённых императоров, символизировал вечность и влась над мировым космосом. Он нёс в себе и идею торжественного прославления, сохранились изображения богини победы Виктории, держащей в руках clipeus. В новейшей литературе указывается, что римская императорская иконография не была единственным источником мотива мандорлы, поскольку существует ряд выразительных отличий в использовании этого мотива античным и христианским искусством. В качестве более важного источника предлагается хорошо известная на Ближнем Востоке в первые века нашей эры раннебуддийская иконография, где мандорла имеет значение не плоского щита, но нематериального сияния, ореола, окружающего фигуру божества.[17] Однако и в римском, и в раннебуддийском искусстве символика мандорлы неразрывно связана с идеями вечности и прославления.

Рассматривая изображения в конхе Софии Охридской, мы можем убедиться, что правомерно говорить о нескольких источниках мотива мандорлы в византийском искусстве. С одной стороны, Богоматерь поддерживает мандорлу двумя руками как некий щит, с другой — мандорла несомненно изображает светящийся ореол, концентрированный зеленоватый свет, постепенно разрежаясь, становится по краям чисто белым. Художник показывает не просто сияние, но направленное движение света. Росписи Софии Охридской дают единственный известный пример изображения мандорлы в композиции „Богоматерь с младенцем на троне“ во всей византийской монументальной живописи послеиконоборческого времени.[18] По-видимому, обращение к столь редкому мотиву было не случайно и прямо связано с образом „Христа-архиерея, освящающего храм“. Составители программы росписи стремились зримо воплотить идею „освящающей силы Бога“, представив её в виде исходящего от Христа сияния.[19]

Идея освящения сочеталась в композиции Софии Охридской с темой прославления Христа как владыки универсума. Эммануил, восседающий на радужном престоле, изображён как космократор, пребывающий на небесах правитель вселенной. Легко увидеть значительное сходство этого изображения с образом Христа в ореоле из композиции „Вознесение“ расположенной в своде вимы над конхой. Здесь тема прославления Христа получает развитие, повествовательный характер композиции позволяет добиться органичного перехода от символических образов алтарной апсиды к сюжетным изображениям „Домостроительства спасения“ на стенах церкви.[20]

Выразительной общей чертой изображений Христа в конхе и своде вимы Софии Охридской является жест поднятой и отставленной в сторону правой руки. Этот жест нередко встречается в византийском искусстве, но всё же для изображений младенца в конхе более характерно расположение благославляющей руки перед грудью. Семантические истоки жеста поднятой руки находят ещё в магических ритуалах. Однако к III веку нашей эры он окончательно утверждается в рим-

---

14 Аверинцев, *Указ. соч.*, с. 42.

15 *Там же*, с. 41.

16 См.: L'Orange H., *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo 1959, p. 88—102; Grabar A., *L'imago clipeata crétienne*, L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age, t. 1, Paris 1969, p. 607—660.

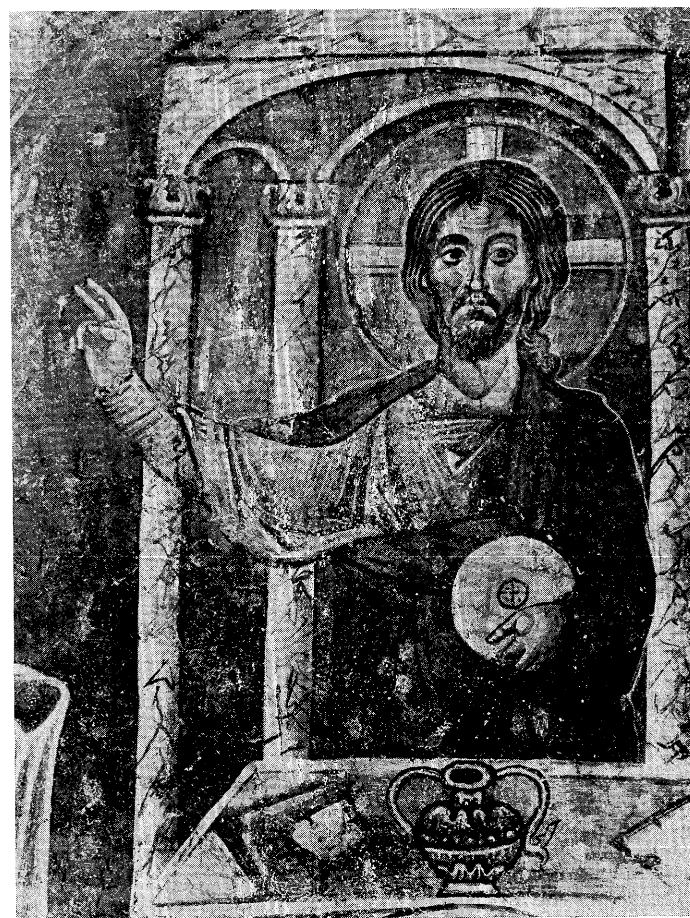
17 См.: Mathews T., *The Early Armenian Iconographic Program of the Ejmiacin Gospel*, East of Byzantium, Syria and Armenia in the Formative Period, Washington 1982, p. 207—208.

18 Этому иконографическому типу посвящено специальное исследование: Tatić-Đurić M., *Bogorodica Nikopeja*, I kongres Saveza društava povjesničara umjetnosti SFRJ, Zbornik radova, Ohrid 1976, s. 39—51.

19 Образ в конхе был настольке необычен, что в XIII в., когда его первоначальный смысл был забыт, композицию „Богоматерь с младенцем“ переписали, изобразив Христа без ореола и в обычных одеяниях. См.: Мильковик-Пепек, *Указ. соч.*, с. 49—50, сл. 9.

20 Вероятно, именно это качество определило особый интерес к теме „Вознесения“ в монументальной живописи XII в., вдохновленной литургической проблематикой. В этой композиции тема прославления Христа Пантократора становилась неотделимой частью истории спасения, которая ежедневно воспроизводилась в литургическом действе.

Рис. 4. Охрид, Св. София, Евхаристия, Христос (Фото· Народный музей, Белград)



ской императорской иконографии как жест всевластия и дарования спасения.[21] В этом символическом значении он наследуется и византийским искусством.

Описанный жест трижды встречается в иконографической программе алтарных росписей Софии Охридской. Мы находим его в изображении Христа, стоящего за алтарём, в центре композиции „Евхаристия", расположенного строго под изображениями Христа в своде вимы и в конхе. Эти три алтарных образа несомненно объединяет единый замысел. Христос в композиции „Евхаристия" представлен как иерей, свершающий небесную литургию.[22] В „Вознесении" он изображён как „Царь Славы", владыка вселенной. Образ в конхе соединяет и те, и другие черты. Поза Христа говорит о космократоре, необычное одеяние — о первосвященнике. По определению литургического толкования, „он есть освящающий и прославляющий как единый Царь и Архиерей".[23] Кроме того, в отличие от изображений в „Вознесении" и „Евхаристии", Христос в конхе представлен и типе младенца Эммануила, который воспринимался византийцами как емкий символ воплощения и искупителнной жертвы. Сияющий ореол, указывающий на божественную природу образа, создаёт своеобразную семантическую основу изображения, объединяющую идеи царственности, священства и жертвенности Христа. Представленный в конхе Софии Охридской образ „Христа-архиерея, освящающего храм", заключающий в себе все основные идеи храмовой декорации, является смысловым центром иконографической программы росписи.

Изображение Христа в „Евхаристии", рассмотренное в связи с образом в конхе, позволяет заметить одну деталь, о которой не упоминали исследователи. Хитон Христа лежит поверх особой рубашки. Мы видим часть рукава от локтя до кисти. О том, что это отдельное от хитона одеяние говорит сравнение с другими аналогичными изображениями Христа. В этих композициях Христос либо благославляет обнажённой от локтя рукой, либо, как в Бристольской псалтыри или псалтыри Феодора XI века, изображается рукав белой рубашки, контрастирующий с более тёмным по цвету хитоном.[24] Примечательную особенность этого одеяния в росписях Софии Охридской создают странные нарукавники, представляющие собой ленту, шесть раз (или два раза по три) обвязанную вокруг кисти. Можно предположить, что отмеченная особенность указывает на архиерейское облачение в момент освящения храма, поскольку именно такой лентой должны быть обвязаны нарукавники синдона. Если наше предположение верно, то под хитоном Христа надет синдон архиерея, освящающего храм, и Христос как бы свершает первую литургию в только что освящённом храме. Предположение хорошо согласуется с логикой ситуации: как архиерей надевает синдон поверх своих традиционных облачений, так поверх синдона одеты обычные хитон и гиматий.

Образы Христа в конхе и в композиции „Евхаристия" объединяет ещё одна особенность иконографической программы. К „Христу-архиерею, освящающему храм" подходит в своём роде уникальная процессия ангелов, изображённых по шесть фигур с каждой стороны в нижней части сведа вимы. Позы ангелов, оклонившихся с покровенными руками, повторяют движения апостолов в сцене „Евхаристии". Составитель программы не только указывает на родственную близость двух изображений священнодействующего Христа, но и подчёркивает литургический характер образа в конхе.

Уточнить символическое содержание образа в конхе помогают два других изображения „Богоматерь с младенцем на троне", сохранившиеся на западных гранях предалтарных столпов. Изображения, выделенные арками в особые иконные композиции, располагались по обе стороны от алтарной преграды. Человек, подходящий к алтарю, мог одновременно видеть три образа Богоматери с младенцем, связанные единым иконографическим замыслом. В лучшем состоянии до нашего времени дошло изображение на южном столпе, где представлен хорошо известный тип Богоматери, держащей перед собой на коленях младенца Христа, благославляющего отставленной правой рукой, а в левой держащего свёрну-

[21] См.: L'Orange, *Op. cit.*, p. 139—153, 165—170.

[22] Необычный образ Христа в „Евхаристии" неоднократно привлекал внимание исследователей. А. Грабар рассматривал сцену как изображение конкретного эпизода литургии, когда священник читает молитву проскомидии (Grabar, *Les peintures...*, p. 259, 264). Однако в научной литературе последних лет эта точка зрения пересматривается (см.: Walter, *Op. cit.*, p. 195; Kepetzis V., Tradition iconographique et création dans une scène de Communion, Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, 32/5, (Wien 1982), p. 443—451.

По-видимому, сцена, представляющая один из двух основных вариантов композиции „Евхаристия", создает зримый образ небесной литургии как нераздельного целого. Только такая интерпретация позволяет объяснить совмещение в одном изображении разновременных литургических эпизодов, свободную взаимозаменяемость различных иконографических мотивов. Сведение смысла сцены к ритуалу причащения, молитве проскомидии или даже к анафоре кажется не вполне точным.

Интересная гипотеза была высказана В. Джуричем (Ђурић, *Византијске фреске...*, с. 10). По его мнению, Христос держит в руке огромную просфору, необычные размеры которой определены желанием составителя программы подчеркнуть преимущество православного квасного хлеба над латинским опресноком. Однако эта гипотеза не может считаться доказанной. На наш взгляд, в руке Христа изображен не гигантский евхаристический хлеб, а просфора естественного размера, лежащая на дискосе. В пользу данного предположения можно привести ряд аргументов. Во-первых, на алтаре перед Христом изображен потир, но отсутствует дискос. Далее, центральный круг, отмеченный крестом, непомерно мал по отношению к большому кругу, пропорции изображенной в проекции просфоры должны быть совершенно иными. Кроме того, предмет, изображенный в руке Христа из „Евхаристии", еще раз появляется в росписи Софии Охридской, он располагается на алтаре в композиции „Литургия Василия Великого", и в том изображении центральный маленький круг написан желтым цветом, тогда как внешний большой круг-серым, т.е. недвусмысленно показана испеченная просфора, лежащая на серебряном дискосе.

Согласно теории А. Эпштейн, Христос в „Евхаристии" представлен как диакон, а прислуживающие ему у алтаря ангелы как иподиаконы, поскольку они носят орарь на правом плече (Epstein, *Op. cit.*, p. 320). Однако эта теория противоречит основополагающим принципам православного богослужения. Христос в „Евхаристии" не может быть диаконом, так как диакон не имеет права свершать литургию. Ангелы у алтаря не могут быть иподиаконами, так как только диаконы имеют право прислуживать священнику у алтаря. Более того, иподиакону не положен орарь, который является отличительным атрибутом диакона. Как указывает 22 правило лаодикийского собора: „Иподиакон не должен носить орарь". Расположение орарь на правом плече в сцене „Евхаристии", вероятно, должно было подчеркнуть особый статус ангелов — диаконов, участвующих в небесной литургии. Традиционное возложение ораря именно на левом плече в византийском богословии истолковывалось как указание на неполноту священства диакона по сравнению с иереем (см.: *Писания...*, т. II, с. 228). Орарь, переложенный на правое плечо, мог быть знаком того, что ангелы, прислуживающие великому архиерею Христу, обладают более высокой степенью священства, нежели обычные диаконы.

[23] См.: *Писания...*, т. II, с. 265 (*PG*, t. 155, col. 417).

[24] См.: Dufrenne S., *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, t. 1, Paris 1966, pl. 50, p. 57; Der Nersessian S., *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, t. 2, Paris 1967, pl. 89, p. 52.

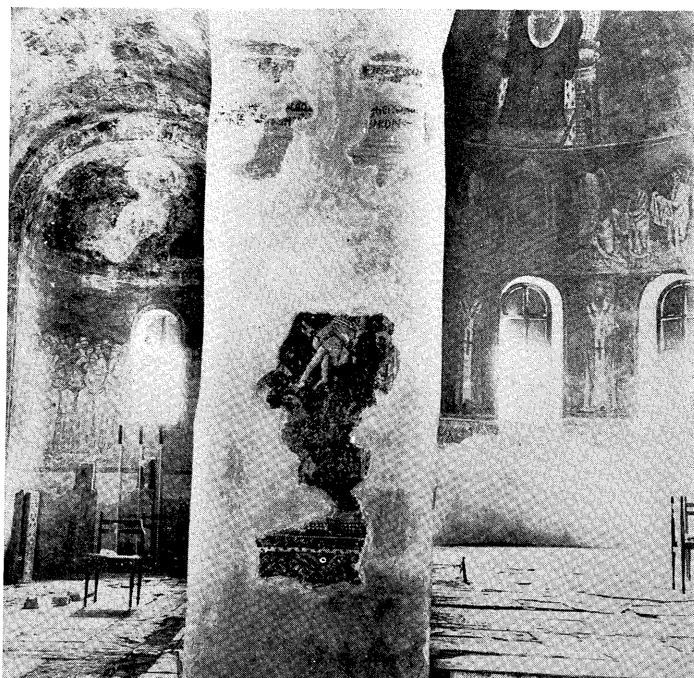


Рис. 5. Охрид, Св. София, Богоматерь с младенцем (Фото: В. Кораћ, Институт за историју уметности, Београд)

Рис. 6. Охрид, Св. София, Богоматерь с младенцем (Фото: В. Кораћ, Институт за историју уметности, Београд)



тый свиток. Позы Богоматери и младенца полностью совпадают с изображением в конхе. Однако отсутствуют необычные одеяния Христа, сияющий ореол, кроме того пропорциональные соотношения фигур приближены к естественным. Композиция носит подчёркнуто репрезентативный характер, Христос изображён как явившийся в мир Пантократор.

Принципиально иное решение находим в композиции на северном столпе. К сожалению, сохранилась только центральная часть изображения, но она тем не менее позволяет получить представление об особенностях изображения младенца. Христос показан со окрещенными ногами, в короткой до колен рубашке, левой рукой он прикасается к поддерживающей руке Богоматери. Наиболее выразительной особенностью является белая лента с двойными синими полосками, в точности повторяющей аналогичную деталь одеяний Христа в конхе. Она трижды обёрнута вокруг пояса, различим кончик ленты, поднимающийся от пояса к шее. Эта деталь, символическое значение которой нам уже известно, указывает, что в изображении на северном предалтарном столпе Христос, также как и в конхе, представлен в образе архиерея, освящающего храм. П. Мильковић-Пепек реконструирует композицию в целом как „Умиление“.[25] Но подобная интерпретация не

---

[25] Миљковић-Пепек П., *Op. cit.,* S. 391, Taf. 56—57. Для правильного понимания символического содержания композиции много могла бы дать надпись, располагавшаяся над изображением Богоматери с младенцем. Литургическии характер надписи не вызывает сомнений; но пока она не поддается идентификации, которая крайне затруднена плохим состоянием сохранности. Сейчас из довольно большого текста уцелело только несколько фрагментов.

Рис. 7. Никосия, Фанеромени, икона Богоматерь с младенцем



убеждает, поскольку фигура Христа скорее раскрыта вовне, чем прижимается к Богоматери. Близкие иконографические аналогии более позднего времени (к примеру, кипрская икона XIV века из церкви Фанеромени в Никосии) позволяют считать, что в охридской фреске Христос правой рукой благославлял Богоматерь, чуть склонившуюся к своему сыну. Изображение на северном столпе подчёркивало особую близость Богоматери и младенца, воплощением которой был образ Христа-архиерея, освящающего и благославляющего Богоматерь-Церковь. Изображение „Богоматери с младенцем" на предалтарных столпах как бы раскрывали две основные грани центрального образа в конхе, представляя царственного Христа, явившегося в мир и благославляющего всех входящих в храм, и священнодействующего Христа, обращённого к своей Церкви.

Было бы интересно выяснить, как образ „Христа-архиерея, освящающего храм" соотносится с другими композициями алтарной росписи Софии Охридской. Ряд редких изображений представлен на стенах вимы. На южной стене можно видеть расположенные с запада на восток четыре сцены из жизни Авраама, которые, если следовать библейским событиям, легко подразделяются на две группы: „Явление Аврааму трёх ангелов" и „Гостеприимство Авраама", „Приготовление к жертвоприношению Авраама" и „Жертвоприношение Авраама". Изображение „Гостеприимства Авраама" и „Жертвоприношения Авраама" понимались в Византии как наиболее выразительные ветхозаветные прообразы евхаристии, хорошо известные в ещё доиконоборческих иконографических программах (к примеру, мозаики вимы Сан Витале в Равенне, VI в.). Примечательной особенностью Софии Охридской является стремление составителя иконографической программы подчеркнуть повествовательное начало в цикле, показать сцены как постепенно развёртывающееся действие. Ветхозаветные композиции здесь представлены не только как символы евхаристии, но и как прообраз длящейся во времени литургии. Подразделение сцен на две группы может быть определено желанием, с одной стороны, показать участие в литургии св. Троицы, прообразованной тремя ангелами в „Явлении Аврааму" и „Гостеприимстве Авраама", с другой — акцентировать значение жертвоприношения, составляющего основу литургического ритуала.

Если изображение на южной стене достаточно хорошо поддаются истолкованию, то интерпретация сцен на северной стене представляет собой значительно более сложную задачу. Четыре композиции северной стены не имеют прямых аналогий в других иконографических программах. Они также легко подразделяются на две группы, расположенные с запада на восток: сначала ветхозаветные сцены „Три отрока в пещи огненной" и „Лествица Иакова", за ними „Явление Премудрости Иоанну Златоусту" и „Литургия Василия Великого". Изображения двух последних сцен сохранились только в Софии Охридской. Характерно, что ветхозаветные сцены отличаются от изображений создателей литургии даже по композиции, в первых сценах она строится по вертикали в двух последующих — по горизонтали.

Исследователи объясняли появление ветхозаветнюх сцен в виме Софии Охридской их связью с темами воплощения и евхаристии.[26] Такой точки зрения нельзя отказать в праве на существование, поскольку все изображения в христианском храме так или иначе связаны с этими темами. Однако идея воплощения и евхаристии в композициях „Три отрока в пещи огненной" и „Лествица Иакова" никак особенно ярко не выражены и не способны объяснить исключительного положения названных сцен в системе росписи. Более близкой к истине представляется интерпретация О. Е. Этингоф, которая рассматривает ветхозаветные композиции как хорошо известные прообразы Богоматери.[27] Три отрока указуют на утробу Богоматери, опалённую божественным огнём и оставшуюся невредимой; лествица, соединившая небо и землю, становится высоким символом земной женщины, родившей божественного младенца.

Однако, соглашаясь с подобной интерпретацией, нельзя не отметить что остаётся открытым вопрос, почему именно эти композиции были выбраны из многочисленных и не менее популярных ветхозаветных прообразов Богоматери и как они соотносятся с расположенными рядом изображениями. Как нам кажется, объяснение можно найти в связи композиций „Три отрока в пещи огненной" и „Лествицы Иакова" с идеями церкви и освящения храма.

Более ясно этот смысл выражен в сцене „Лествицы Иакова" или „Сон Иакова". Он заключён в самом ветхозаветном тексте, описывающем это событие (Быт. 28, 16—18): „Иаков пробудился от сна своего и сказал: истинно Господь присутствует на месте сём, а я не знал. И убоялся и сказал: как страшно сие место. Это не иное что как дом Божий, это врата небесные. И встал Иаков рано утром и взял камень, который положил себе изголовьем, и поставил его памятником; и возлил елей на верх его". Этот ветхозаветный текст почти полностью цитируется в православном ритуале основания церкви, архиерей поёт его вместе со всем клиром после того, как возливает елей на краеугольный камень.[28] Эпизод общения Иакова с богом становится в Византии одним из важнейших прообразов Церкви, входит в символику алтарной части храма. В древнем литургическом толковании Софрония Иерусалимского говорится, что „ступени амвона знаменуют лествицу Иакова".[29]

Составители иконографических программ византийских росписей при изображении этой сцены особо выделяли тему освящения алтаря. Так, в мозаиках Монреале (1180-е гг.) единую композицию со спящим Иаковом и лествицей составляет изображение Иакова, поливающего елеем из рога трёхступенчатое возвышение, сделанное в форме алтаря.[30] Действия Иакова полностью соответствуют действиям архиерея, возливающего елей на алтарь в ритуале освящения храма. Сопоставление иконографических решений и канонических богослужебных текстов позволяет утверждать, что

Аналогичная надпись находилась и над композицией южного столпа. Она сохранилась значительно лучше:
„[Η Φ]έρουσα Χ<ριστο>ν ἀγκαλσισ . . . σὺν τῷ θείῳ Προδρόμῳ καὶ < ποιμ>ενάρχαι ἐπὰν . . . λοις τὴν τοῦ Λόγου σάρκωσιν ἐκπεπλη,γμένοι ᾀτοῦσιν . . .

На эти надписи мое внимание обратила профессор Г. Бабич, которая и предоставила текст для публикации.

---

[26] См.: Радојчић, *Указ. соч.*, с. 361—364; Grabar, *Les peintures*, p. 260—265.

[27] Этингоф О. Е., *Новые стилистические и идейные тенденции в византийской живописи XII века,* (диссертация), Москва 1987, с. 129—130.

[28] См.: *Требник*, ч. 2, Москва 1873, с. 13.

[29] См.: *Писания . . .*, т. 1, с. 269.

[30] Аналогичное изображение „Лествицы Иакова" есть и в мозаиках Палатинской капеллы в Палермо (сер. XII в.). См.: Demus O., *The Mosaics of Norman Sicily,* London 1949, pl. 36, 108.

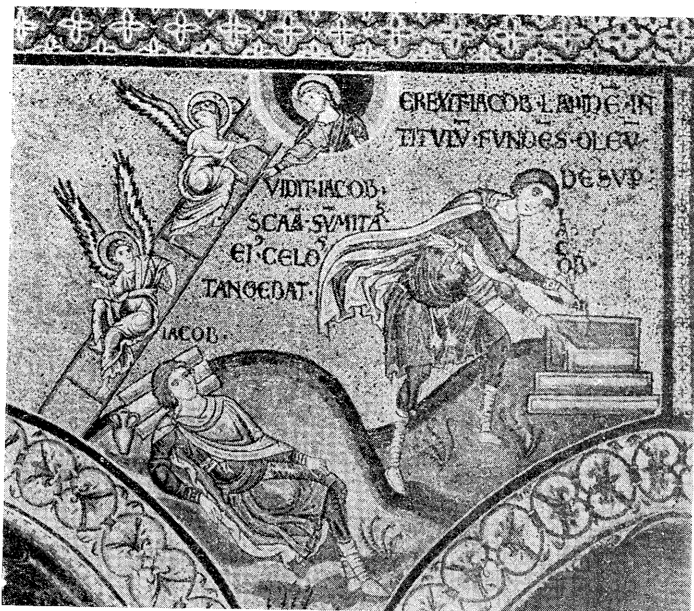


Рис. 8. Монреале, Лествица Иакова (по изд. О. Demus-а)

идея освящения церкви была одной из основных в изображении „Лествицы Иакова". В символическом содержании сцены она неразрывно соединялсь с богородичной темой, прообразуя Богоматерь-Церковь. В этом смысле композиция „Лествица Иакова" в иконографической программе Софии Охридской создаёт своеобразную и замечательно точную ветхозаветную параллель изображению в конхе, где представлен „Христос-архиерей", освящающий Богоматерь-Церковь.

Подобное сочетание богородичной темы с идеей освящения храма можно увидеть и в композиции „Три отрока в пещи огненной". В богослужебном песнопении сказано: „Тебя, Бога-Слова, оросившего в огне отроков богословствовавших и вселившегося в деву нетленную, мы славим . . ."[31] Бог, по мысли византийского гимнографа, выражает своё присутствие через действие орошения или скропления, что сразу вызывает ассоциацию с обрядом освящения, во время которого архиерей орошает алтарь вином и розовой водой, повторяя трижды „Окропиши мя иссопом и очищуся". Образ

[31] См.: *Богослужебные каноны на греческом, славянском и русском языках,* Спб., 1875, с. 33.

Рис. 9. Охрид, Св. София, Литургия Василия Великаго (Фото: Народный музей, Белград)



отроков молящихся в огне и обретающих спасение недвусмысленно прообразовал Церковь. Кроме того, надо отметить визуальные особенности композиции: печь, легко отождествляемая с алтарём и храмом, огонь, традиционно толковавшийся как знак божественного присутствия.

Зажигаемый огонь играет чрезвычайно важную роль в византийском обряде освящения храма. Этим ритаулом начинаются и завершаются все действия, связанные со строительством и освящением церкви. Перед началом строительства архиерей кладёт крестообразно в алтаре камни, ставит между ними лампаду с елеем и зажигает её, „установив твёрдо этот светильник как знамение священного просвещения и точный образ Церкви".[32] Прочитав последнюю молитву в чине освящения храма, архиерей во второй раз должен был зажечь елей в святильнике и поставить его на алтарь. В этот момент, как считали византийские богословы, светильник на алтаре становился зримым символом Церкви.[33] В богатом и разнообразном своде византийских иконографических типов трудно найти более близкую изобразительную аналогию этому элементу ритуала, чем композиция „Три отрока в пещи огненной".

Итак, две ветхозаветные композиции на северной стене вимы Софии Охридской создавали ёмкий образ „Богоматери-Церкви". По всей видимости изображения были выбраны из ряда богородичных прообразов в связи с тем, что лучше других выражали идею освящения храма, столь важную для составителя программы росписи. По замыслу утонченного богослова, они должны были вызвать в памяти византийца образ освящённой церкви как реального пространства, в котором происходит литургическое таинство. В этом символическом контексте примечательно, что именно с темой литургии связаны две следующие композиции на северной стене вимы.

Литургическое содержание последней сцены, представляющей служащего у алтаря Василия Великого, не нуждается в пояснениях. Однако можно отметить странную особенность изображения. Композиция ясно подразделяется на две группы. Первую группу составляют Василий Великий и дияконы рядом с алтарём, а также трое священников, стоящих за архиереем в некотором отдалении. Вторую группу, выделенную аркой в западной части композиции, образуют люди в светских одеждах. Эта группа совершенно необычна, она является единственным в своём роде изображением мирян в алтарных росписях средневизантийского времени.[34] Для составителя иконографической программы Софии Охридской оно безусловно имело определённый и важный смысл, который мы попытаемся реконструировать.

Не вызывает сомнения, что в целом изображение представляет интерьер храма. Но в основном пространстве этого храма находятся только священнослужители трёх степеней священства (архиерей, священники и диаконы). Миряне как бы выведены из храма и расположены в своеобразном нартексе, отделённом от основного пространства. Вероятно, с помощью этого необычного иконографического решения, автор композиции стремился подчеркнуть, что речь идёт об особом церковном ритуале, в котором не могли принимать участие миряне. Именно таким ритуалом было освящение храма. В византийском описании обряда недвусмысленно определено: „. . . изводят-

[32] См.: *Писания . . .,* т. 2, с. 151 (*PG,* t. 155, col. 308).
[33] *Там же,* с. 163 (*PG,* t. 155, col. 320).
[34] Ср.: Walter, *Op. cit.,* p. 198.

ся из храма все, не имеющие печати священства. Ибо во время освящения храма, только освящённые печатью священства должны присутствовать и служить, каждый соответственно своей степени; а из числящихся между мирянами не должен присутствовать никто"[35] Сказанное позволяет предположить, что сцена „Литургия Василия Великого" изображает не просто литургическое действо, но конкретную службу, завершающую чин освящения храма, когда архиерей, „сняв только синдон, потому что уже совершил гроб Христов, в одном архиерейском облачении... совершает священнодействие, потому что оно есть довершение всего божественного."[36]

О содержании композиции, предшествовавшей „Литургии Василия Великого", высказывались разные мнения.[37] Наиболее убедительной кажется точка зрения, изложенная в специальном исследовании Ц. Грозданова, в котором это изображение трактуется как „Явление Премудрости Иоанну Златоусту".[38] Рядом с возлежащем на ложе Иоанном Златоустом изображена персонификация Софии Премудрости Божией в виде ангелообразной фигуры с крещатым нимбом. Премудрость вкладывает в уста святого свиток, от её лика исходят лучи, падающие на чело Иоанна Златоуста. В левой части композиции расположена группа апостолов, возглавляемых Павлом, Петром и Иоанном. Только одна деталь в интерпретации Ц. Грозданова вызывает сомнения. Он считает, что свиток, поглощаемый Иоанном Златоустом, содержит послание апостола Павла. Это вызывает закономерный вопрос: зачем святому получать в видении от Христа-Премудрости текст, давно известный и доступный для простого чтения. Более вероятно, что в сцене имеется ввиду некое очень важное произведение самого Иоанна Златоуста, для создания которого потребовался „дар Премудрости".[39] Наиболее значимым в церковной традиции сочинением Иоанна Златоуста был текст литургии. По-видимому, именно этот текст святой получает как божественное откровение. Авторы православной литургии Иоанн Златоуст и Василий Великий, изображены на стене вимы Софии Охридской в двух взаимосвязанных композициях, раскрывающих мистическую историю литургической службы.

Нельзя не заметить декларативного сопоставления изображений спящего Иакова и Иоанна Златоуста на ложе. В расположенных рядом сценах „Лествицы Иакова" и „Явление Премудрости Иоанну Златоусту" освящение алтаря и создание литургии показаны как божественные видения, откровения свыше. В обеих композициях представлен Христос, но образ его необычен. В „Лествице Иакова" он изображён как „Ветхий деньми" в виде седобородого старца с крещатым нимбом.[40] Этот иконографический тип указывал на Христа, предвечно рождённого и пребывающего на небесах „Одесную Отца" как второе лицо Троицы. В другой сцене мы видим олицетворение „Христа-Премудрости", то есть Христа, являющегося зримым воплощением Софии, божественной силы всей св. Троицы. Здесь также иконографическими средствами подчёркнута идея неразрывного единства Христа и Троицы, созидающей Церковь и Литургию. Правомерность интерпретации подтверждает первая сцена цикла „Три отрока в пещи огненной", которая символически выражает тему Троицы. По словам известного каждому византийцу богослужебного песнопения, „три богоподобных отрока... ясно изображают всевышное существо, которое пресветло сияет троичную святостью."[41]

Теперь мы можем понять порядок расположения композиций на северной стене вимы и стоящую за ним логику богословской мысли. Первые две сцены, „Три отрока в пещи огненной" и „Лествица Иакова", прообразуют освящение храма, создание „дома Божьего". Две следующие композиции воплощают идею литургической службы: Иоанн Златоуст получает „дар Премудрости", позволивший ему создать текст литургии, Василий Великий свершает службу в освящённом храме. Тема божественного откровения, небесного видения, ясно выраженная в „Лествице Иакова" и „Явлении Премудрости", связывает две группы изображений. Примечательно, цикл открывает композиция „Три отрока в пещи огненной", указывающая на Троицу как высшую первопричину происходящего. Не менее знаменательно, что ряд завершает „Литургия Василия Великого", в которой темы освящения храма и созидания литургии соединяются воедино.

Привлекая к рассмотрению композиции на южной стене вимы, надо отметить совпадения в логике символического развития сцен, расположенных с запада на восток. Цикл, также как и на северной стене, открывается темой Троицы („Встреча Авраамом трёх ангелов") и завершается таинством жертвоприношения на только что созданном алтаре („Жертвоприношение Авраама"). В крайних композициях северной и южной стен вимы, „Литургия Василия Великого" и „Жертвоприношение Авраама", устанавливается очевидная символическая связь с „Евхаристией" в алтарной апсиде. В этом контексте не случайно, что изображения непосредственно примыкают к процессии апостолов, которые в свою очередь подходят к Христу, служащему в освященном храме.

Как становится понятным, все изображения в алтарной части Софии Охридской представляют собой неразрывное целое и имеют общую символическую основу. Вероятно, такой основой, связанной с посвящением Церкви, была идея Софии Премудрости Божией. Совокупность изображений может быть истолкована как образ Премудрости, созидающей себе храм. Повествовательные композиции на стенах вимы воплощают этот образ не менее ярко, чем символическое изображение в конхе. Огромное значение составитель иконографической программы придавал теме освящения храма, яснее всего выраженной в центральном образе „Христа-архиерея, освящающего храм". Он стремился подчеркнуть идею преобразующей и освящающей силы триединого божества, составляющей основное содержание понятия София. Кроме того, для византийского богослова XI века было важно указать, что пребывающий на небесах Христос есть великий архиерей освяща-

---

[35] См.: *Писания...*, т. 2, с. 154 (*PG*, t. 155, col. 309—312).

[36] *Там же*, с. 163.

[37] С. Радойчич считал, что изображено явление Христа с апостолами Иоанну Евангелисту перед смертью (Радојчић, *Указ. соч.*, с. 363). По мнению А. Грабара, композиция представляет сцену из жития Василия Великого, где святой получает благословение на свершение первой литургии.

[38] Грозданов, *Указ. соч.*, с. 147—154.

[39] Вероятно, одним из источников композиции был эпизод из жития Иоанна Златоуста, в котором рассказывается, как к Иоанну, монашествовавшему в монастыре близ Антиохии, ночью явились в видении апостолы Петр и Иоанн и передали святому свиток как дар Премудрости. Этот эпизод объясняет присутствие Петра и Иоанна, особое значение свитка, а также тот факт, что Иоанн Златоуст изображен не в епископских, но в монашеских одеждах.

[40] Об этом иконографическом типе см.: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Bd. 1. Stuttgart 1966, 1028—1029.

[41] *Богослужебные каноны...*, с. 28.

ющий и служащий в небесном храме, образом которого является храм земной.

Помимо чисто богословских можно привести и исторические причины особого интереса к теме освящения храма. Наиболее вероятным составителем иконографической программы надо считать заказчика росписи архиепископа Льва Охридского.[42] До назначения в Охрид он вялялся хартофилаксом константинопольской патриархии и одним из наиболее влиятельных византийских церковных деятелей. Дошедшие до нас сочинения Льва Охридского характеризуют его как утонченного богослова и разносторонне образованного человека. По-видимому, он был не случайно назначен на не столь почётную и довольно отдалённую охридскую кафедру. Византийския церковь стремилась укрепить свои позиции в Македонии, не так давно отвоёванной у болгар в результате походов Василия II. Охридская епархия, в течение долгого времени являвшаяся автокефальным патриархатом и имевшая с Византией непростые отношения, была превращена в архиепископию и должна была стать органичной частью константинопольской церкви. Византия активно проводила в славянской Македонии политику эллинизации.[43] Для успешного осуществления этой политики необходим был человек, воспитанный в эллинской культуре и абсолютно преданный интересам константинопольской патриархии.

В 1037 г. хартофилакс „великой церкви" Лев стал первым архиепископом-греком на охридской кафедре. С его именем связан ряд мероприятий по преобразованию охридской епархии. Он способствовал введению и утверждению греческой литургии. Одной из главных инициатив нового архиепископа стала перестройка кафедрального собора, превращённого из базилики в традиционный византийский купольный храм. В соответствии с принятым в Византии обычаем Лев Охридский заново освятил перестроенную церковь, получившую новое посвящение Софии Премудрости Божией.[44] Не исключено, что особое значение темы освящения храма в иконографической программе Софии Охридской связано со стремлением архиепископа Льва опосредованно указать на обновление охридской церкви, на начало нового этапа в истории этой епархии.

Предложенное истолкование иконографической программы Софии Охридской стало возможным в результате осознания особого содержания образа Христа в конхе. В данной связи возникает естественный вопрос: является ли иконографический тип „Христа-архиерея, освящающего храм", созданием Льва Охридского? По-видимому, на поставленный вопрос мы должны ответить отрицательно. Для этого приведём ряд аналогичных иконографических решений в памятниках византийской монументальной живописи XI—XIII вв., которые невозможно объяснить влиянием иконографической программы Софии Охридской.

Ближайшую аналогию охридскому изображению даёт плохо сохранившаяся фреска XI века в каппадокийской церкви Чанли Килисе.[45] В конхе южной апсиды церкви помещено поясное изображение Богоматери, поддерживающей перед собой младенца Христа. На плечах Христа ясно различима сходящаяся к поясу белая лента, во всём совпадающая с лентой в одеяниях „Христа-архиерея, освящающего храм" из росписи Софии Охридской. Примечательной особенностью каппадокийской фрески является тройная лента, обвязывающая кисти рук Христа в точном соответствии с византийским ритуалом освящения храма. На южной стене вимы фрагментарно сохранились три фигуры, обращённые к младенцу Христу в конхе. Как отметила Н. Тьерри, они очень напоминают апостолов из композиции „Евхаристия".[46] Иконографический тип Христа позволяет понять содержание сцены в целом: апостолы направляются к младенцу Христу как великому архиерею, не только освящающему



Рис. 10. Кападокия, Чанли Килисе, Богоматерь с младенцем (прил. ИИУ., J. M.)



Рис. 11. Монреале, Богоматерь с младенцем (по изд. O. Demus-a)

---

[42] Об этом архиепископе см.: Gelzer H., *Der Patriarchat von Achrida,* Leipzig 1902; Снегаров И., *История на Охридската архиепископия,* т. I. София 1924, с. 195—197, 266—267.

[43] См.: Epstein, *Op. cit.,* p. 322—325.

[44] Это ясно из надписи в списке епископов Охрида, опубликованной в кн.: Gelzer, *Op. cit.,* S. 6.

[45] См.: Thierry N., *Etudes cappodociennes. Région du Hasan Dağ,* Cahiers archéologiques, t. 24, (Paris 1975), p. 189, fig. 16.

[46] Ibid., p. 189.

храм, но и свершающему небесную литургию. Мы встречаемся здесь со своеобразной контаминацией изображений „Богоматери с младенцем" и „Евхаристии", представленных в конхе и среднем регистре алтарной апсиды Софии Охридской. Столь выразительное совпадение позволяет предположить, что размещение образа „Христа-архиерея, освящающего храм" в конхе апсиды было в XI веке достаточно традиционным и символически связанным с местоположением композиции „Евхаристия".

Следующий по времени пример интересующего нас иконографического типа находим в мозаиках Монреале в Сицилии (1180-е гг.).[47] В особой нише над главным входом в собор представлено поясное изображение Богоматери с младенцем. Короткая до колен рубашка младенца обвязана красной лентой, в три ряда лежащей на плечах. И хотя цвет и расположение ленты отличаются от известных нам образцов, можно утверждать, что в мозаике Монреале младенец Христос также показан в одеяниях архиерея, освящающего храм. Нельзя не заметить близость мозаики фресковому изображению Богоматери с младенцем на северном предалтарном столпе Софии Охридской. Одной из характерных особенностей мозаики Монреале, помимо необычного одеяния младенца, раскрытого свитка и склонённой головы Богоматери, является жест благословения, в котором использован хорошо известный в византийском искусстве мотив длящегося движения. Христос не застывает в неподвижной позе, а как бы поворачивается к Богоматери. Жест благословения относится одновременно и к входящему в храм, и к Богоматери, олицетворяющей освящённую церковь. Иконное изображение над главным входом устанавливает глубокую внутреннюю связь реального пространства храма и его символического образа, становится своего рода прологом к истории спасения, представленной в мозаичных композициях на стенах собора.

Вероятно, наиболее необычный вариант иконографической темы даёт композиция „Богоматерь Аракиотисса" в фресках Лагудери на Кипре (1192 г.).[48] Композиция, расположенная на стене, примыкающей к алтарной преграде, играет особую роль в системе росписей, поскольку именно здесь находится посвятительная надпись ктитора. Богоматерь стоит перед пышно украшенным троном, её руки соприкасаются и образуют некую колыбель, на которой возлежит младенец. Христос поворачивается к Богоматери, благославляет правой рукой, в левой держит свернутый свиток. Ухо младенца украшает круглая серьга, традиционно объясняемая как знак могущества и высокого положения. Христос облачен в одеяния архиерея, освящающего храм: синдон перевязан белой лентой с характерными парными полосками, лежащей в два ряда на плечах и на поясе. В изображении подчеркнута тема искупительной жертвы, осмысленная в литургическом ключе. По обе стороны от Богоматери представлены архангелы, один склоняется с крестом в руке, другой — с копьем. Сама фигура Богоматери с странно расположенным младенцем уподоблена своеобразной лжице, которой причащают в евхаристии.[49] В этой связи можно вспомнить, что одеяния архиерея в ритуале освящения храма символизировали плащаницу и погребаемого Христа. По-видимому, эта символика учитывалась, а в некоторых случаях и специально подчеркивалась в византийском искусстве.

В иконографической программе росписи Лагудери „Богоматерь Аракиотисса" неразрывано связана с композицией, расположенной по другую сторону от алтарной преграды, где изображен Симеон Богоприимец, также держащий на руках младенца Христа. Как убедительно показал А. Стилиану, два образа составляют в своем роде уникальную композицию „Сретения".[50] Содержание сцены, представляющей первое принесение Христа во храм, позволяет уяснить замысел создателя образа „Богоматерь Аракиотисса": Христос приносится на руках Богоматери не как земной младенец, но как архиерей, созидающий и освящающий храм новой веры. Изображение вызывает прямую ассоциацию со словами 3 песни канона на Сретение, обращенными к младенцу Христу: „Господи, твердыня надеющихся на тебя, утверди Церковь, которую ты приобрел драгоцен-

Рис. 12. *Кипар, Лагудера, Богоматерь Аракиотисса (Фото: С. Габелић, Институт за историју уметности, Београд)*



---

[47] См.: Demus, *Op. cit.*, pl. 111, p. 311.

[48] Подробное описание композиции, см.: Stilianou A., *Sociological Reflections in the Painted Churches of Cyprus*, Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, Bd. 32/5, (Wien 1982), S. 523—526.

[49] Сравнение Г. Магвайра.

[50] Stilianou, *Op. cit.*, p. 523—524 . . .



Рис. 13. Сопочани, Богоматеръ Знамение (Фотто: Републички завод за зашт. спом. култ., Белград)

Рис. 14. Сопочани, Сретение (Фото: Републички завод за зашт. спом. култ., Белград)



ной твоею кровью".[51] Существенно, что в приведенной строфе тема основания Церкви органично сплетается с темой искупительной жертвы и ясным указанием на таинство евхаристии. В этом смысле образ „Богоматери Аракиотиссы" во фресках Лагудери может восприниматься как зримое воплощение богослужебного текста.

В монументальной живописи XIII века тема „Христа-архиерея, освящающего храм" также занимает важное место. Она может быть отмечена в таком крупнейшем памятнике эпохи как росписи Сопочан. В конхе жертвеника представлено погрудное изображение „Богоматери Знамение".[52] Младенец Христос облачен в белую рубашку с золотым оплечьем и поручами, которая обвязана лентой из одеяний архиерея в ритуале освящения храма. Характерно, что ореол сделан не в форме геометричного медальона, а в виде неправильного овала, подчеркивающего мысль об исходящем от Христа сиянии. Изображение „Богоматери Знамение" — одно из самых распространенных на подвесных печатях византийских архиереев. Изображение в жертвеннике Сопочан позволяет лучше понять эту закономерность. Иконографический тип „Богоматерь Знамение" создает символический образ освященной церкви и опосредовано указывает на архиерейское служение, берущее свое начало от великого архиерея Христа. Здесь можно вспомнить печати новгородских владык XIII века с изображением „Богоматерь Знамение". На некоторых из них фигура Христа сопровождалась надписью „СОФΙА" (София).[53] В этих печатях недвусмысленно провозглашалось, что в композиции „Богоматерь Знамение" Христос есть воплощение Софии Премудрости Божией, освящающей Богоматерь-Церковь.

Изображение „Христа-архиерея, освящающего храм" ещё один раз встречается в росписи Сопочан.[54] В сцене „Сретение" младенец на руках Богоматери облачен в точно такое же одеяние как и Христос в конхе жертвенника, на нём белая рубашка с золотыми украшениями, перевязанная красной лентой. Выразительна поза младенца, правой рукой он благославляет, левой указывает на алтарь. При этом Христос поворачивается к Богоматери, всем своим видом утверждая, что именно она есть тот алтарь, который он призван освятить. За композициями Сопочан и Лагудери стоит принципиально близкая логика богословской мысли. Это показывает, что изображение „Христа-архиерея, освящающего храм" в сцене „Сретение" было в византийском искусстве достаточно традиционным.[55] Кроме того, как ясно из рассмотренных примеров, „Христос-архиерей, освящающий храм" наиболее часто встречается в конхах апсид и в особых иконных композициях, расположенных либо рядом с алтарной преградой, либо над входом в церковь. „Христос-архиерей, освящающий храм" никогда не изображался отдельно, без Богоматери. Символика образов была неразделима. Напомним, что по византийскому обряду архиерей мог носить перевязанный синдон

---

[51] *Богослужебные каноны* . . ., с. 31.

[52] См.: Татић-Ђурић М., *Икона Богородице Знамења,* Зборник за ликовне уметности, т. 13, (Нови Сад 1977), сл. 7. Схему росписей жертвенника, см.: Ђурић В., *Сопоћани,* Београд 1963, с. 134.

[53] См.: Янин В. Л., *Актовые печати Древней Руси,* т. 2. Москва 1970, с. 46—47, табл. 10.

[54] См.: Ђурић, *Сопоћани,* сл. XII.

[55] Изображения в Лагудера и Сопочанах — не единственные в росписях XI—XIII вв. См., также: Boyd S., *The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus and its Wallpainting,* Dumbarton Oaks Papers, v. 28, (Washington 1974), pl. C, 27.

только в пространстве храма и только во время освящения.

Интересующая нас иконографическая тема встречается не только в собственно византийском монументальном искусстве. Изображения „Христа-архиерея, освящающего храм" можно найти в грузинских росписях, например, в конхах апсид главного храма Вардзии (1184—1186) и церкви Богоматери в Кинцвиси (XIII в.). Правда, в грузинских памятниках лента, обвязывающая синдон, упрощена до тройного белого пояса. Иконографический тип был известен и в западноевропейском искусстве. Один из ранних памятников — мозаичная композиция XI века в капелле св. Зенона церкви св. Пракседы в Риме.[56] Образ „Христа — архиерея, освящающего храм" можно найти в итальянских мозаиках, фресках и алтарных картинах XII—XIII веков.[57]

Иконографический тип нашел отражение не только в монументальном искусстве, но и в иконописи, и в миниатюре. Он был особенно популярен в иконах палеологовского времени. Христос в одеяниях архиерея, освящающего храм, встречается практически во всех основных иконографических типах „Богоматери с младенцем". Так, он изображен в иконе „Богоматерь Умиление с полуфигурами святых на полях" XIV в. из Эрмитажа,[58] в кипрской иконе „Богоматерь Одигитрия",[59] в иконе 1421—1422 гг. „Богоматерь Взыграние" из Художественной галереи Скопья.[60] Широкое распространение он получил и в древнерусском искусстве. Только в одном Загорском Музее 14 икон „Богоматери с младенцем" содержат изображения „Христа-архиерея, освящающего храм",[61] встречается оно и в иконах „Сретение".[62] В византийской миниатюре это изображение появляется не столь часто, но тем не менее сохранился ряд интересных примеров, один из которых дает миниатюра Афонской рукописи XIV века (Dionysiou, 65, 12 v).[63]

Рассмотренные памятники ясно показывают, что образ „Христа-архиерея, освящающего храм" не являлся созданием Льва Охридского. Однако остается не до конца понятным, где и когда сложился этот иконографический тип. На первый вопрос ответить легче. Широта распространения сюжета, встречающегося в Македонии и Каппадокии, Италии и на Кипре, говорит о его столичном,



Рис. 16. Скопье, Художественая галерия, Богоматерь Пелагонитиса (Фото: Народный музей, Белград)

Рис. 15. Рим, Сан Паоло фуори ле мура, Богоматерь с младенцем (по изд. W. Oakeshott-a)



[56] См.: Oakeshott W., *The Mosaics of Rome,* London 1967, pl. 126, p. 208, 241, 376. Исследователь отмечает, что особенности стиля и техники делают вероятным изготовление мозаики византийским мастером.

[57] К примеру, мозаичные композиции, созданные около 1210 г., в римской церкви „Сан Паоло фуори ле мура (Oakeshott, *Op. cit.*, pl. XXVII), или алтарный образ 1261 г. Коппо ди Марковальдо (Bologna F., *Die Anfange der italienischen Malerei,* Dresden 1964, Taf. 62).

[58] *Византийское искусство в собраниях СССР,* Каталог выставки, т. 3, Москва 1977, № 953, с. 86.

[59] *Сокровища Кипра,* Москва 1976, табл. 13.

[60] *Иконы на Балканах,* София—Белград 1966, табл. 191.

[61] См.: Николаева Т. В., *Древнерусская живопись Загорского музея,* Москва 1977, № 72, 98, 103, 106, 107, 108, 109, 120, 121, 124, 143, 165, 190.

[62] См., например: Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э., *Живопись Великого Новгорода XV век,* Москва 1982, с. 444.

[63] *The Treasures of Mount Athos, Illuminated Manuscripts,* t. 1, Athen 1974, pl. 123.



Рис. 17. Загорск, икона Богоматерь с младенцем

константинопольском происхождении. Вопрос о времени создания более сложный. Не исключено, что иконографический тип был известен ещё в доиконоборческую эпоху. Но, по-видимому, наиболее вероятным временем появления и распространения темы „Христа-архиерея, освящающего храм" в византийском искусстве надо считать XI век. К этому столетию относятся самые ранние сохранившиеся изображения. В пользу XI века можно привести и другие аргументы.

В научной литературе последних лет XI веку уделяется все больше внимания. Это столетие рассматривается как „водораздел" в истории византийской культуры и искусства,[64] когда окончательно утверждается собственно византийский идеал и начинается новый этап художественного развития, связанный с победой иудео-христианской традиции, долгое время сосуществовавшей с античной. Изменения в общественной жизни, определённые возросшей ролью византийского клира, приводят к новому пониманию идеи храма, который теперь трактуется не столько как „царство небесное на земле" (по известному определению патриарха Германа), сколько как „церковь небесная на земле". Христа представляют не только в образе вселенского императора, окруженного небесным двором, но и в виде великого архиерея, свершающего литургию в небесном храме. Если раньше главным источником иконографических решений был церемониал императорского двора, в целом сложившийся ещё в поздней античности, то в XI веке огромное значение приобретают чисто церковные ритуалы, сформировавшиеся в результате длительной эволюции христианского богослужения. Важнейшим событием стало появление в центральном регистре византийских алтарных апсид композиции „Евхаристия", создававшей зримый образ небесной литургии (самые ранние примеры дают иконографические программы середины XI в. в Софии Охридской и Софии Киевской). К концу столетия складывается композиция „Служба св. отцов", сменяющая фронтальные изображения епископов в нижнем регистре апсид.

В русле этих изменений должен быть рассмотрен и образ „Христа-архиерея, освящающего храм". Он был вызван к жизни стремлением подчеркнуть архиерейское достоинство Христа и указать на нерасторжимое единство небесных и земных ритуалов. Примечательно, что в иконографической программе Софии Охридской образ „Христа-архиерея, освящающего храм" наиболее тесно связан с новыми композициями „Евхаристия" и „Литургия Василия Великого".

Образ, символически соответствующий „Христу-архиерею, освящающему храм", можно найти и в одновременной иконографической программе Софии Киевской. На лицевой стороне восточной подпружной арки находится самое раннее изображение „Христа-священника".[65] На священство Христа указывает только тонзура, которая являлась наименее конкретным знаком принадлежности к одной из степеней священства. По мысли создателей иконографического типа, именно этот знак приличествует великому архиерею, стоящему выше всех чинов церковной иерархии. Знаменательно, что в пространстве Софии Киевской „Христос-священник", расположенный между Пантократором в куполе и Богоматерью в конхе, становится в ряду важнейших символических образов, объединяя идею космократора с идеей церковного служения.

Теме „Христа-архиерея", появившейся в иконографических программах Софии Охридской и Софии Киевской, была суждена долгая жизнь в византийском искусстве. Развитие этой темы определялось общим для византийской иконографии процессом „ритуализации", выразившемся в усилении конкретности и повествовательности литургических образов. Если в памятниках XI—XII веков мы видим лишь сдержанное указание на архиерейское достоинство Христа, то в иконографических программах последующих столетий появляются изображения Христа в полном патриаршем облачении.[66]

Подведём некоторые итоги.

Найденный текст позволяет объяснить необычные одеяния Христа, изображенного в конхе Софии Охридской. Христос представлен в образе архиерея, освящающего храм. Содержание образа в конхе даёт ключ к пониманию всей иконографической программы, в которой первостепенное значение имеет тема освящения церкви, неразрывно связанная с идеей Софии Премудрости Божией, созидающей себе храм. Сохранившиеся изображения ясно говорят о существовании особого иконографического типа „Христа-архиерея,

[64] Наиболее последовательно эта концепция проведена в кн.: Walter, *Op. cit.*, 239.

[65] См.: Лазарев В. Н., *Мозаика Софии Киевской*, Москва 1960, табл. 17, с. 31—32, с. 89—90.

[66] См.: Walter, *Op cit.*, p. 214—221.

освящающего храм", возникшего в искусстве Константинополя и получившего достаточно широкое распространение в разных областях византийского мира. Иконографический тип предполагал рядом с Христом изображение Богоматери, олицетворявшей Церковь. В византийских иконографических программах XI—XIII веков Христос в одеяниях архиерея, освящающего храм, как правило изображается в конхах апсид, в иконных композициях около алтарной преграды и над входом в церковь, а также в сценах „Сретения". Наиболее вероятным временем появления иконографического типа надо считать XI век, когда под влиянием глубоких историкокультурных процессов происходит введение литургических тем в иконографические программы алтарных апсид и складывается средневизантийская система храмовой декорации.*

* Илустрације бр. 1—6 и 8—16 обезбедио је Институт за историју уметности у Београду.

Лик „Христа архијереја“ у иконографском програму Софије охридске

А. М. Лидов

Најстарије сликарство Св. Софије охридске, израђено за архиепископа Лава (1037—1056), носи у себи почетне замисли средњовизантијског система црквеног зидног украса и ране формулације многих тема развијених коначно знатно касније. Пратећи избор, распоред и иконографију наративних и симболичких композиција источног дела ансамбла, овај рад издваја једну од таквих тема — тему освећења храма и с њом чврсто повезану идеју о Софији, Премудрости Божијој, ослоњену на стих „Премудрост сазда себи дом“ и посвету грађевине као средишњу мисао програма олтара и цркве у целини.

Њен идејни центар је представа Христа Емануила у композицији *Богородица с младенцем на престолу*, у конхи главне апсиде. Нарочито обележје јој даје одежда Христова, на првом месту бела трака ушивена за хаљину (синдон) иза врата, спуштена низ груди, три пута омотана око паса. По уверењу старијих истраживача, мотив би представљао ђаконски орар, односно знак свештенства Христовог; међутим, како се лента истог изгледа, ношена на исти начин, потанко описана у спису Симеона Солунског „Разговор о свештенослужењу и тајнама цркве“, одређује јасно као део архијерејског орната ношеног искључиво током службе освећења храма, нема препреке закључку да је Христ Емануил у светософијској апсиди приказан у виду архијереја који освећује храм. У светлу овог тумачења, с друге стране, лик Богородице, иконографски одређен као обиталиште, „стан“ Премудрости и оличење Цркве, допушта помисли на теолошки сложена тумачења оваплоћеног Христа као свештеника који освећује тело Богомајке, Христа који долази да освети „храм нове вере“ и васкрслог великог архијереја који даје освећење сваком земаљском храму. Мисао о Христу који освећује храм није била без утицаја на увођење у сцену архаичног *clipeus*-а, светлосног овала чије зраке према ободу губе у снази, а на којем Богородица држи Христа, свакако алузије на „освећујућу силу Божију“ која у виду светлости исходи од Христа. У ускoј вези с основном идејом а као израз слављења Христа космократора, схваћени су невидљив престо на којем Христос седи и његова у страну дигнута десна рука — традиционални гест свевладарства и пружања спасења. С програмског становишта није без значаја ни чињеница да исти гест садрже и два суседна лика Христова — Христос-архијереј из *Евхаристије*, у другом регистру, и Цар Славе, у *Вазнесењу* из свода олтара, поготово што Христос Емануил сједињује црте једног и другог јављајући се, сходно тексту литургије, као „онај који освећује и прославља, као један цар и архијереј“.

Са опрезом се назначена програмска намера може препознати и у представи Христа-архијереја из *Евхаристије*. Доказ за то су необичне наруквице, од траке, увијене шест пута, које Христос носи преко хитона. Претпостави ли се њихова сродност с лентом Христа Емануила, композиција би се смела протумачити као илустрација литургије у тек освећеном храму. Средишњу мисао, пак, сасвим директно исказују ликови Богородице с младенцем на трону, сачувани на западним странама предолтарских стубаца; однос мајке и детета у оба случаја понавља онај са слике из конхе, док трака на грудима и пасу Христовом са северног ступца недвосмислено тумачи његов лик као архијереја који освећује храм.

Полазећи од логике програмског уобличавања идејне садржине, тему о Христу-архијереју који освећује храм, могућно је сагледати и укључивањем наративног декора олтара. То се најпре односи на сцене северног зида: *Три младића у зажареној пећи, Лествица Јаковљева, Јављање Премудрости Јовану Златоустом* и *Литургија Василија Великог*. У историографији тумачене увек у вези с темом оваплоћења и с евхаристијом, све сцене, прве две посебно, крију у себи идејне основе блиске идеји о Цркви и освећењу храма. Литерарном подлогом чврсто везане за обред оснивања цркве (*Лествица Јаковљева*) и освећења храма (*Три младића у зажареној пећи*), а тумачене као праслике Богородице-Цркве, обе представе истичу се као старозаветне паралеле Христу-архијереју који освећује Богородицу-Цркву. У композицији *Литургија Василија Великог* мисао о освећењу изложена је, изгледа, непосредније, илустровањем завршног чина обреда, док је у *Јављању Премудрости Јовану Златоустом* само наговештена. Нема такође сумње да је распоред четири композиције остварен смишљено, с намером да се истакне генетска повезаност тема: освећење храма, саздање „дома Божијег“, божанско порекло литургије те везаност освећења храма и службе Литургије. Најзад, иконографија *Лествице*, у којој је Христос приказан у виду Старца Дана, и *Јављање Премудрости* где је заступљен персонификацијом Премудрости, проширује теолошку садржину изабраног програма стављањем нагласка на нераздлучиво јединство Христа и Тројице која твори цркву и литургију.

Поузданост предложеног тумачења иконолошког склопа о којем је реч недвосмислено доказује континуитет иконографског типа „Христа-архијереја који освећује храм“. Настао, највероватније, у Цариграду, у XI веку, у време увођења литургијских тема у иконографске програме олтарских апсида и стварања средњовизантијског система храмовне декорације, он се раширио читавим подручјем византијског културног круга и, по правилу, јављао уз Богородицу, оличење Цркве.

(ИИУ, М. Р.)

Кнегиња Марија

Јованка Калић

Византијски писци XII века описујући прилике у Србији у доба Јована II (1118—1143) и Манојла I Комнина (1143—1180), наводе у више наврата везе рашких жупана с Угрима (Хунима), Немцима (Аламанима) и другим европским државама. Обично су те вести саопштаване у склопу ратних операција византијских царева на балканским бојиштима. У Цариграду су такви односи Србије са Западом схватани као повод за рат.[1] Ти подаци су познати у научној литератури и махом су уклапани у историју српско-византијских сукоба током XII века. Међутим, они никада нису проучавани и са другог становишта — какве су биле везе Србије са западним светом и да ли су оне биле тако значајне да су угрожавале византијске интересе на балканском простору? Тема о кнегињи Марији, ма колико конкретна, има шири истраживачки садржај. Не треба је схватити као одломак политичке или, још горе, дипломатске историје, већ као прилог проучавању веза Србије са Западом. То је у суштини питање додира српског друштва са срединама невизантијског света у најширем смислу речи, од политичких веза до културних утицаја.

Сл. 1. Кнегиња Марија, кћи рашког жупана Уроша I. Лик са ктиторске композиције, XII в. Знојмо, тзв. Краљевска капела (фото Ч. Шила, Праг)



Овај рад је посвећен везама српских владара с Моравском и Чешком у преднемањићко доба. Он почива на обимним генеалошким истраживањима владајућих породица Чешке, Моравске, Пољске, Немачке, Аустрије, Угарске и руских земаља. Не треба овом приликом ни истицати колико су генеалошка испитивања на тако широком простору незахвалан посао: сваки податак из било које бочне гране наведених династија је битан, јер гради, али и тренутно разграђује генеалошко стабло, па је при закључивању неопходан велики опрез, а непрекидна провера је стални метод рада. Отежавајућу околност представља и то што подаци потичу из великог броја извора неједнаке вредности, различитог порекла и усмерења, с огромном секундарном литературом. То је и разлог што се кнегиња Марија (сл. 1) сразмерно касно враћа у Србију.

Основна вест о овој непознатој српској принцези је забележена под годином 1134. у тексту анонимног каноника вишеградског, који је наставио чувено дело чешког писца Козме Прашког. Ту је записано да те године (1134) чешки војвода, „dux Sobezlaus levirum suum regem Ungarorum rogabat, quatenus sororem coniugis suae, videlicet reginae, principi Conrado Znoymensi in coniugium traderet, quo percussum foedus invicem huiusmodi causis corroboratum firmius perduraret".[2]

Поменути угарски краљ је Бела II Слепи (1131—1141). Наведена угарска краљица је Јелена, кћи рашког великог жупана Уроша I, која се 1129. или најкасније 1130. године удала за принца Белу, а он је по жељи тадашњег угарског краља Стефана II (1116—1131) одређен за престолонаследника. После Стефанове смрти, 1131. године, Бела II је заиста преузео угарски престо, заједно с Јеленом.

---

[1] Ioannis Cinnami epitome rerum ab Ioanne et Alexio Comnenis gestarum, rec. A. Meineke, Bonnae 1836, 101—102, 104, 212—216, 249; J. A. van Dieten, Nicetae Choniatae Historia, Berolini 1975, 92, 100, 159.

[2] Canonici Wissegradensis continuatio Cosmae, MGH SS IX, 140.

До успостављања ових родбинских веза између породице рашког великог жупана и угарског двора долази у време или непосредно после великог угарско-византијског рата, који је започео 1127. године угарским освајањем Београда и продором до Ниша. То је изазвало лично ангажовање цара Јована II Комнина, који је у два маха ратовао на Дунаву. У то време — казује Јован Кинам — Срби прелазе у напад на византијски Рас, тако да је Византија водила борбе на два фронта: против Угарске на северу и против Срба на западу. Није у изворима забележено да ли су ове антивизантијске борбе Срба и Угарске већ тада вођене на основу каквог међусобног договора или не. Чињеница је, међутим, да их Јован Кинам приказује као једну целину. Редослед је у његовом излагању следећи: најпре се описује угарски напад на Београд, разарање Београда, затим следи противофанзива цара Јована II Комнина, борбе на Дунаву код Храма и утврђивање Браничева. „Не много доцније" (οὐ πολλῷ ὕστερον) Угри нападају и освајају Браничево, византијски заповедник Куртикије је поражен и у Цариграду проглашен издајником. И „у то време", каже Кинам, дакле у време другог угарског напада, Срби нападају Рас и освајају га, а цар Јован II поново хита на Дунав, с војском, на главно ратиште.[3]

Чињеница је, дакле, да је Јован Кинам представио борбе жупана Уроша I код Раса као *истовремени* догађај с угарско-византијским ратом.

На блиске српско-угарске везе већ у то време указује и текст Никите Хонијата. Иако у извесном смислу уопштен и уз дозу надмености, он саопштава да је цар Јован II Комнин поразио Србе и принудио их на мир. Додао је своју опаску да је то народ који „се увек потчињава власти суседа".[4] Ту се, очигледно, може помишљати само на Угарску.[5] Међутим, Хонијатов текст садржи драгоцен податак о размерама борби које су Срби водили у време Јована II Комнина. Уклопљен је у опис одмазди које је цар предузео: покорени Срби су расељени, заробљеници су одведени чак у Никомедију.[6]

Угарско-византијски односи су почетком XII века били веома разуђени. Када су доспели у стање непријатељства, почело је окупљање савезника на обема странама. Упадљиво је да је Угарска још у току борби 1129. године уживала подршку Чешке. Наиме, те године је војвода Собјеслав I упутио у Угарску војну помоћ под вођством свог сродника кнеза Вацлава, за борбу, како је наведено, „против Грка" (contra Graecos).[7]

У томе склопу угарских потреба да се обезбеде савезници за антивизантијску политику на Балкану, склапање брака између принца Беле и Урошеве кћери Јелене добија свој јаснији смисао. Поуздано је да је тај брак склопљен 1129. или најкасније 1130. године (уп. генеалогију рашких великих жупана).[8] Могућно је да је он уговорен и нешто раније. То упућује на претпоставку да су српски напади на Рас у доба цара Јована II Комнина могли бити плод већ уговорене сарадње с Угарском или су је, бар, касније омогућили.

Према томе, изгледа јасно да доба рашког великог жупана Уроша I треба посматрати као прекретницу у политици Србије. Већ тада, у другој деценији XII века, српски владар успоставља политичке везе *ван* византијског света. Граде се путеви према Западу и мимо оних који су одувек водили преко Зете.

Да размотримо сада поближе вест која је наведена на почетку овог рада — вест о браку Јеленине сестре с кнезом Конрадом од Знојма. Неопходно је да се прецизније прикажу прилике у Чешкој и Моравској, односно на европској сцени тога доба, јер оне омогућавају да се разјасни позадина тога брака. Ко је био чешки војвода Собјеслав I који је уговарао брак са српском принцезом, односно Конрад од Знојма, њен муж?

Обојица су припадали чешкој владајућој династији Пшемисловића, која се временом усталила на престолу. Од времена кнеза Бжетислава I (1034—1055), који је допринео стварању система удеоних кнежевина, династија се раздвојила на грану која је имала седиште у Прагу, односно другу линију, која се везала за Моравску са средиштима у Знојму, Брну и Оломуцу. По укорењеном сениоратском принципу наслеђа власти, посведоченом и почетком XII века у делу Козме Прашког, право на врховну власт са седиштем у Прагу стицао је најстарији међу Пшемисловићима, без обзира на то да ли је потицао из Чешке или Моравске.[9] Избор чешког војводе, касније краља, поред тога, зависио је у великој мери од става немачког владара, који је уживао сва сизеренска права. У таквим околностима је готово свака смена на чешком престолу изазивала борбе између претендената на власт односно њихових присталица.

ДИНАСТИЈА ПШЕМИСЛОВИЋА

Важан датум у историји чешке државе представља година 1085, када је тадашњи војвода Вратислав (1061—1092) добио од немачког цара Хенриха IV краљевску круну. Немачки владар га је лично крунисао на сабору у Мајнцу јануара 1086. године. Међутим, Вратислав II је круну добио ad personam, тако да се његови наследници на чешком престолу поново јављају с титулом војводе све до средине XII века, када Чешка коначно постаје наследна монархија.

За нашу тему је од посебног интереса да се упознају прилике у Моравској. Ту су се средином XI века, по очевој жељи, учврстила тројица синова војводе Бжетислава I — кнежеви Вратислав, Конрад I и Ото I, сваки на свом поседу. Када је касније (1061. године) Вратислав преузео власт у Прагу, дошло је до прерасподеле права у Моравској. У другој половини XI века под власт Конрада I су дошле области Знојма и Брна.[10] Од тога Конрада потиче тзв. „конрадовска" грана Пшемисловића, којој је припадао и муж кнегиње Марије (уп. генеалогију Пшемисловића). Поменути Конрад I био је рођени брат краља Вратислава II. Пред крај живота (1091. године) краљ Вратислав

---

[3] Cinn. 10—13.

[4] Chon. 16.

[5] *Византијски извори за историју народа Југославије,* т. IV, Београд 1971, 116 (J. Калић).

[6] Chon. 16.

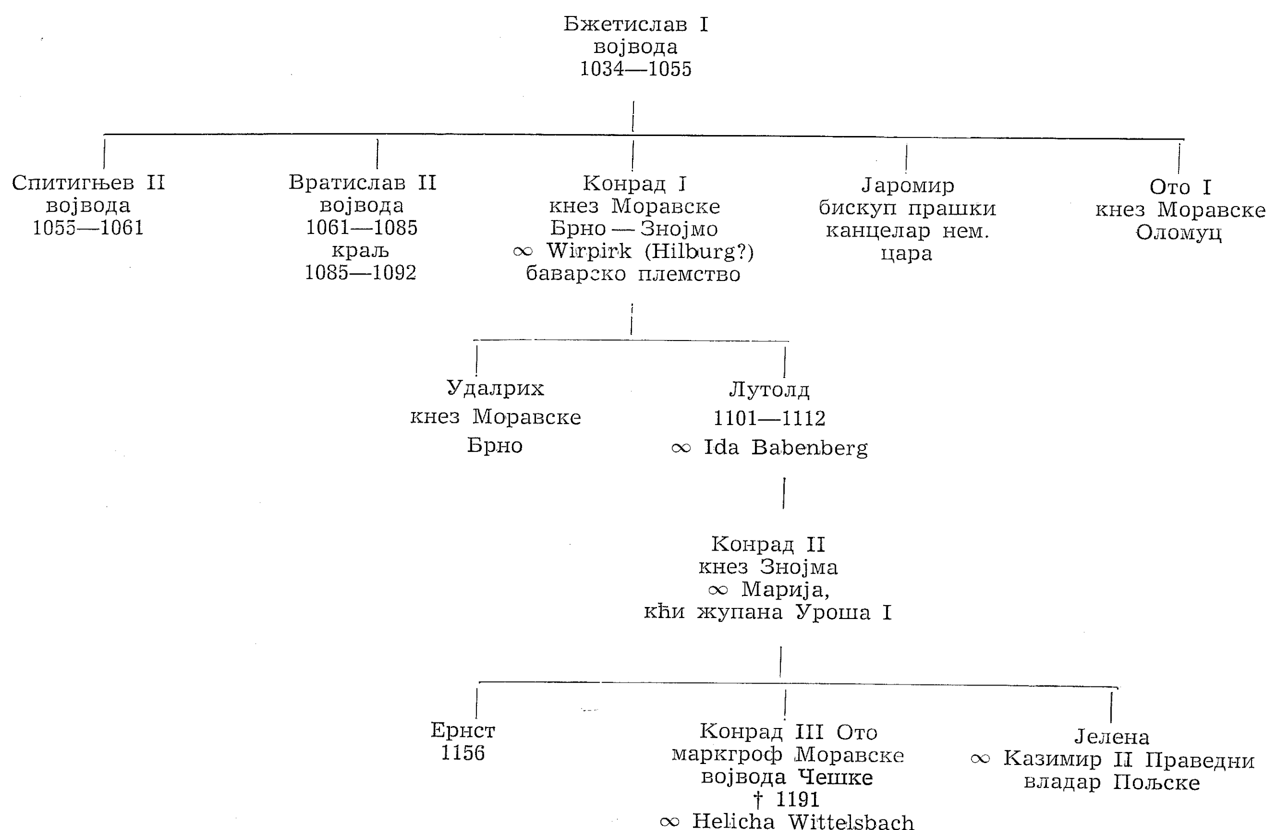
[7] Canonici Wissegradensis continuatio Cosmae, MGH SS IX, 134, ad a. 1129: „Eodem anno Wencezlaus filius Suatopluk missus est in Ungariam a duce Sobeslao in auxilium regi Stephano contra Graecos, sicque in pace rediit". Кнез Вацлав је убрзо по повратку из Угарске умро (1130. године): B. Dudik, *Mährens allgemeine Geschichte,* t. III, Brünn 1864, 37—38. За сродство Вацлава с војводом Собјеславом I уп.: W. Wegener, *Genealogische Tafeln zur mitteleuropäischen Geschichte,* Göttingen 1962—1969, 5—8, Tafel 1—3.

[8] J. Калић, *Рашки велики жупан Урош II,* Зборник радова Византолошког института 12, Београд 1970, 22—23.

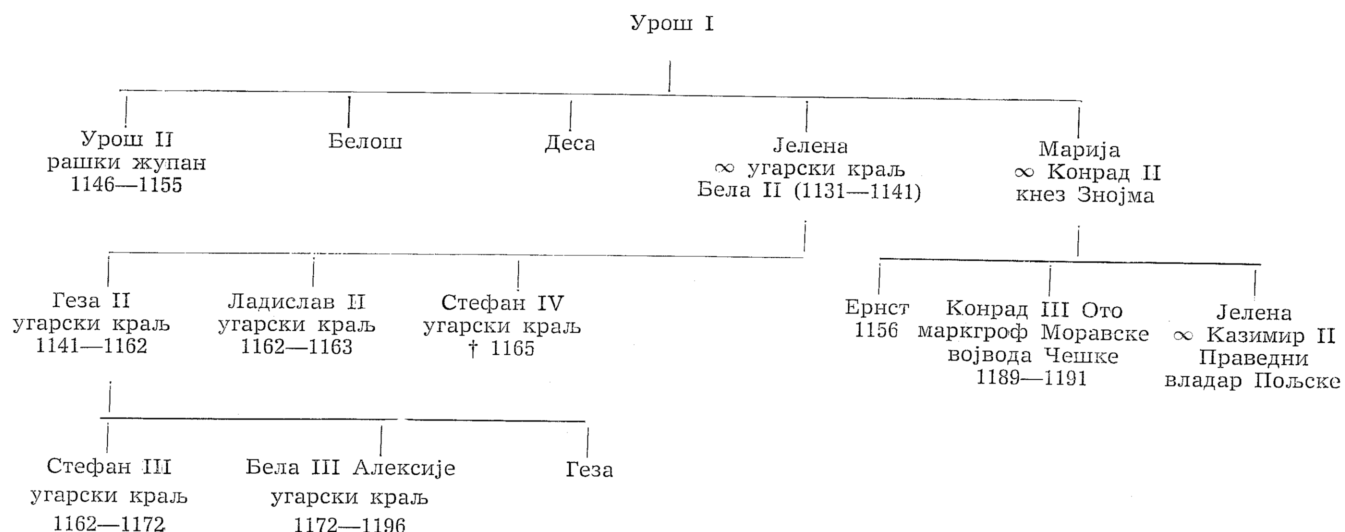
[9] Cosmae Chronica Boemorum ad a. 1100, MGH SS IX, 108.

[10] F. Palacký, *Geschichte von Böhmen* I, Prag 1844, 290 sq.; V. Novotný, *České dějiny* I, 2, Prag 1931, 72—80; A. Hübner, *Denkwürdigkeiten der königlichen Stadt Znaim.* Znaim 1900, 11; A. Friedl, *Přemyslovci ve Znojmě,* Praha 1966, 121; F. Prinz, *Böhmen im mittelalterlichen Europa,* München 1984, 94—97.

ДИНАСТИЈА ПШЕМИСЛОВИЋА



ПОРОДИЦА РАШКИХ ВЕЛИКИХ ЖУПАНА



је управо њега одредио за наследника престола у Прагу, на штету свог сина Бжетислава II, с којим је био у сукобу.[11] На ту чињеницу позиваће се касније потомци Конрада I у борби за врховну власт у Чешкој.

[11] B. Bretholz, *Geschichte Böhmens und Mährens bis zum Aussterben der Premysliden (1306)*, München—Leipzig 1912, 188.

ПОРОДИЦА РАШКИХ ВЕЛИКИХ ЖУПАНА

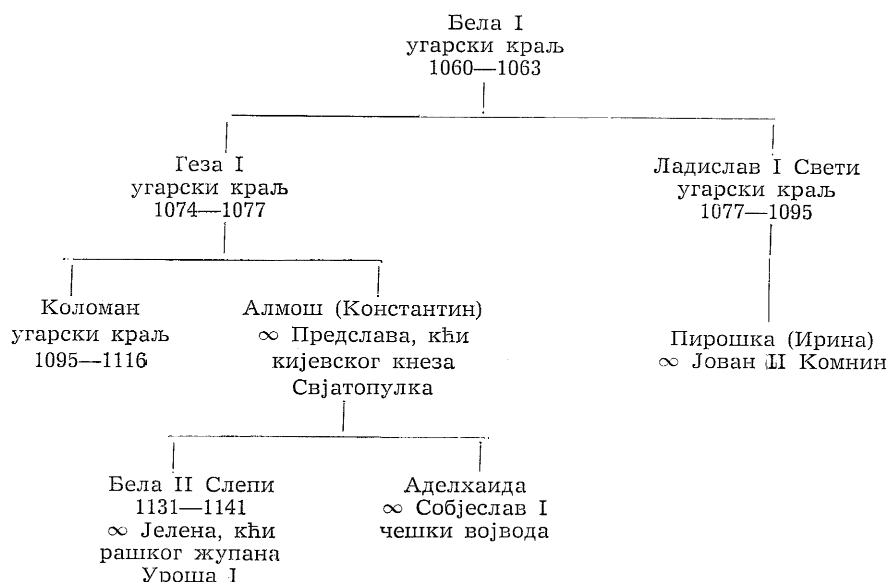
Текст анонимног каноника из Вишеграда, који смо већ навели, захтева подробну анализу. Он открива важне појединости о приликама у којима је дошло до склапања брака између српске принцезе и моравског кнеза Конрада.

Кључна личност у томе подухвату је био чешки војвода Собјеслав I (1125—1140). Наведени

извор га 1134. године назива сродником угарског краља Беле II (levir). Он је доиста био ожењен сестром краља Беле II, Аделхаидом, ћерком Алмошевом. Тај Алмош је у историји позната личност. У династичким борбама у Угарској почетком XII века он је био ослепљен, а затим је пребегао у Византију. Царство Комнина је радо прихватало бегунце високог рода из Угарске. У Цариграду је Алмош наишао на пријатељски пријем, па је под именом Константин проживео десетак година у тој земљи.[12] Његово присуство у Византији довело је, по речима Јована Кинама и Никите Хонијата, до угарско-византијског рата 1127. године.[13] Алмошев син Бела, такође ослепљен, касније се оженио Јеленом, ћерком рашког жупана Уроша I, а његова кћи Аделхаида се удала за прашког војводу Собјеслава I. Ти породични односи се могу сажето приказати на следећи начин:

најзад 1134. године и те исте године војвода Собјеслав I уговара брак са српском принцезом.[15]

Овај политички брак српске принцезе с моравским кнезом је схватљив само у оквирима ондашњих међународних прилика. Савремени чешки писац, каноник вишеградски, протумачио га је једноставно. Он наводи да је брак уговорен 1134. године с циљем да савез чешког војводе Собјеслава I с угарским краљем, утаначен раније, буде још јачи и постојанији.[16] Провера историјских података потврђује овај исказ. Војвода Собјеслав I је већ на почетку своје владе настојао да уреди своје односе са суседном Угарском. Он се 1126. године састао с тадашњим угарским краљем Стефаном II и споразумео с њим.[17] Чешко-угарско савезништво је отада трајало до смрти војводе Собјеслава I, фебруара 1140. године. Представљало



Војвода Собјеслав I је 1125. године преузео прашки престо, али у приликама пуним неизвесности. Суочио се одмах с огромним тешкоћама у земљи, али и на њеним границама. Нарочито је био опасан сукоб који је избио с немачким владарем Лотаром III (1125—1137, од 1133. је носио царску титулу). У унутрашњим борбама за власт Лотар III је пружио подршку моравском кнезу Отону II из Брна као најстаријем међу Пшемисловићима, а против Собјеслава I. Одлука је најзад пала на бојном пољу недалеко од места Хлумца 1126. године. Немачка војска је потпуно поражена, међу изгинулима се нашао кнез Ото II, а међу виђеним заробљеницима сам Лотар III. Најзад су преговорима сређени међусобни односи: Лотар III је признао Собјеслава I за чешког владара уз обнову вазалских веза. Нема непосредних података о држању кнеза Конрада II из Знојма током тих догађаја. Могућно је да се налазио међу противницима војводе Собјеслава I. Поуздано се зна само толико да је 1128. године, по наредби чешког војводе, Конрад II био ухапшен и држан у заточеништву најпре у Вишеграду, а затим у граду Гроичу у Лужичкој области.[14] Ослобођен је

је врло значајну компоненту у политици обеју земаља.

На другој страни, угарски двор је имао довољно разлога да успостави чвршће односе са Пшемисловићима. Династички сукоби у земљи узели су маха када је син краља Коломана, Борис, повео борбу за своја права на престо, а против Беле II и краљице Јелене. Он је провео неко време у Византији (између 1128. и 1130. године), али није добио очекивану помоћ од цара Јована II Комнина. После боравка у Русији, најзад се обрео у Пољској. Ту је стекао подршку владара Болеслава III и могућност да окупља своје присталице у самој Угарској. Удружени противници краља Беле II продрли су 1132. године у Угарску до реке Шајо. Угарском краљу су тада притекли у помоћ

[12] Gy. Moravcsik, *Byzantium and the Magyars,* Budapest 1970, 78.

[13] Cinn. 9—10; Chon. 17—18.

[14] Canonici Wissegradensis continuatio Cosmae, MGH SS IX, 134, ad a. 1128: Пошто се Собјеслав I вратио из Немачке „non post multum vero temporis Conradus filius Liutoldi captus est a Sobezlao et inclusus in claustro Wissegradensis ecclesiae". Поред Конрада су похапшени и други противници прашког војводе, како изгледа, у позну јесен 1128. године: B. Dudik, *Mährens allgemeine Geschichte,* III, 35—36; B. Bretholz, *o.c.,* 208—209; V. Novotný, *o.c.,* 602; A. Huber, *Geschichte Österreichs* I, Gotha 1885, 292 и други. О односима с Немачком: J. Jastrow — E. Winter, *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Hohenstaufen (1125—1273),* Stuttgart 1897, 323 sq.

[15] Annales Gradicenses et Opatowicenses, MGH SS XVII, 650, ad a. 1134: „Anno 1134 Chonradus dux a vinculis solutus est".

[16] Canonici Wissegradensis continuatio Cosmae, MGH SS IX, 140.

[17] Canonici Wissegradensis continuatio Cosmae, MGH SS IX, 133: „Eodem anno (1126) Sobezlaus dux et Ungarorum rex Stephanus convenerunt ad colloqium et munera dederunt ad invicem..."

Адалберт, син аустријског маркгрофа Леополда III, и чешки војвода Собјеслав I. Нападом на Пољску, овај потоњи је допринео одржању Беле II на власти. И нешто касније, када је читав спор доспео на двор немачког цара Лотара III, Собјеслав I је пресудно утицао да Угарска добије подршку у борби против Пољске.[18]

У таквим околностима долази 1134. године до преговора између Собјеслава I и краља Беле II о браку Конрада II из Знојма и српске принцезе, сестре угарске краљице Јелене. У сваком случају, било је то време тесне сарадње двојице владара, на обострану корист.

Сада се поставља питање — ко је била сестра угарске краљице и шта се о њој може утврдити? Најпре пажњу привлачи њено име.

На жалост, у тексту каноника из Вишеграда којим се приказује њена удаја за Конрада II из Знојма, њено име није наведено. Стицајем околности, оно је забележено тек пред крај њеног живота. Наиме, она је 1190. године, заједно са сином, тадашњим војводом Чешке, Конрадом III Отоном, основала један католички манастир недалеко од града Знојма, у Луки. У оснивачкој повељи којом су манастиру дарована пространа добра, чешки војвода као донатора помиње и своју мајку Марију („nobilissima mater nostra domina Maria").[19]

У научној литератури се дуго расправљало о том Маријином сину, који се у изворима јавља под два имена, као Конрад и као Ото. Име Конрад је неспорно у тој грани моравских Пшемисловића, јер је већ родоначелник носио то име — Конрад I, па се цела та породица и зове „конрадовска линија" Пшемисловића.[20] Више је труда било потребно да се одгонетне пут којим се Маријин син могао назвати Отоном. Данас се усталило мишљење да оно потиче од предака по женској линији кнеза Конрада II од Знојма, највероватније посредством његове бабе, која је потицала из једне баварске властеоске породице.[21] У старијој стручној литератури се чак изражавало мишљење да је реч о двема личностима, једном Конраду и једном Отону.[22] Томе се аргументовано супротставио још В. Ј. Кутни (W. J. Koutný), а затим су и други научници допунили истраживања.[23] Пресудне су вести једног савременика Конрада III Отона, познатог писца опата Герлаха, старешине манастира Милевско (Mühlhausen), недалеко од града Табора.[24] Он је изричито записао да се моравски кнез Конрад називао и Отоном, а то потврђују и подаци аустријских извора.[25]

Према томе, српска принцеза, кћи рашког жупана Уроша I, звала се Марија. Данас је тешко утврдиво да ли је она то име понела из Србије или га је стекла у новој средини. У Зети и приморским областима дуж Јадранског мора то се име сусреће чешће него у планинским пределима старе Рашке. Међутим, ипак не треба искључити могућност да је она то име носила још у завичају.[26]

Марија се удала за кнеза Конрада II из Знојма 1134. године и живела је сразмерно дуго: помиње се у наведеној повељи, уз сина, 1190. године.[27] После тога јој се губи траг.

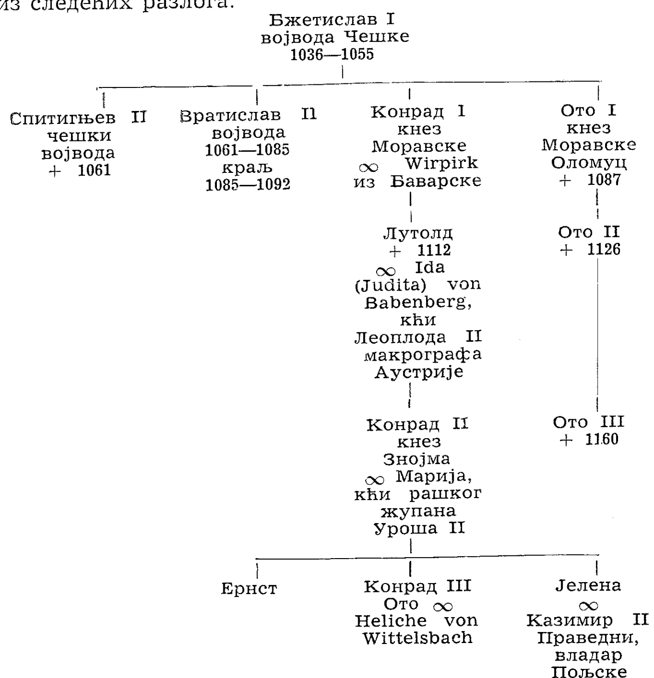
Животни пут Маријин се може делимично препознати само кроз породичну историју, најпре

[18] Gy. Pauler, *A magyar nemzet története az Árpádházi királyok alatt*, t. I, Budapest 1899, 240—244; F. Makk, *Magyarország a 12. században*, Budapest 1986, 112—116.

[19] A. Boczek, *Codex diplomaticus et epistolaris Moraviae*, t. I, Olomucii 1836, 331.

[20] B. Dudik, *Mährens allgemeine Geschichte*, III, 276; W. Wegener, *Genealogische Tafeln zur mitteleuropäischen Geschichte*, 3, Tafel 3.

[21] A. Huber, *Geschichte Österreichs* I, 307, нап. 2, помиње Отона Вителсбаха као деду по мајци Конрада III Отона (Маријиног сина). То мишљење не може бити тачно из следећих разлога:



Наведена генеалогија показује да је „деда по мајци" Конрада III Отона био рашки жупан Урош I, а никако није могао потицати из угледне породице Вителсбах. То оспорава, поред осталог, и чињеница да се сам Конрад III Ото оженио принцезом из породице Вителсбах. Била је то Helicha, кћи баварског војводе Отона VI Вителсбаха, палатина немачког цара: W. Wegener, *o.c.*, Tafel 3. Изгледа да порекло имена Ото треба потражити на другој страни. Најпре долази у обзир породица аустријских маркгрофова, Бабенберг, из које је потицала жена моравског кнеза Lutolda — Ida (Judita) von Babenberg (свекрва кнегиње Марије), како то показује наведена генеалогија. На то упућује чињеница да се најстарији син кнегиње Марије звао Ernst, а то је име било уобичајено у породици Бабенберг. У првој половини XII века породица Бабенберг је имала једну истакнуту личност — бискупа фрајзиншког и, по многима, највећег европског писца тога доба, Отона (1111—1158). Он је био близак сродник кнеза Конрада II из Знојма (брат од ујака) и могао је бити подстицај да се преузме име Ото. Уп. K. Lechner, *Die Babenberger*, passim; H. Hantsch, *Die Geschichte Österreichs*, I, Graz — Wien — Köln 1969, 80—81. То показује и необјављена грађа коју чува Institut für österreichische Geschichtsforschung у Бечу. Овом приликом желим да изразим своју захвалност директору тог Института Prof. H. Wolfram-у и проф. H. Dienst, који су ми омогућили коришћење те грађе.

У старијој литератури је било покушаја да се преузимање имена Ото од стране Конрада III доведе у везу с његовом женидбом с принцезом из породице Вителсбах, односно с проблемом стварања маркгрофовије Моравске: W. J. Koutný, *Der Přemysliden Thronkämpfe und Genesis der Markgrafschaft Mähren*, Jahresbericht über das Gymnasium der k.k. Theresianischen Akademie in Wien 1876—1877, Wien 1877, 63—69.

[22] B. Dudik, *Mährens allgemeine Geschichte*, III, 275—280.

[23] J. Demel, *Konrád Ota, první markgrafě Moravský*. Časopis Matice Moravské 17, Brno 1894, 39—42, и други.

[24] G. Grandaur, *Die Jahrbücher von Vincenz u. Gerlach*, Leipzig 1895; Biographisches Lexicon zur Geschichte der böhmischen Länder I, München — Wien 1979, 429. О вредностима Герлаховог дела: F. Palacký, *Würdigung der alten böhmischen Geschichtschreiber*, Prag 1830, 81. Одломак текста у којем се наводи да се Конрад називао и Ото објављен је у MGH SS XVII, 693.

[25] У Аналима манастира Klosterneuburg код Беча стоји записано да су синови аустријског војводе напали „Maraviam terram comitis Ottonis": Continuatio Claustroneoburgensis III, ad a. 1176, MGH SS IX, 631. Опат Герлах исти напад овако описује: „Austrienses terram praedicti Cunradi, videlicet Znoymensem provintiam invadunt..." (MGH SS XVII, 688).

[26] М. Грковић, *Речник личних имена код Срба*, Београд 1977, s.v.; исти, *Речник имена бањског, дечанског и призренског властелинства у XIV веку*, Београд 1986, 118.

[27] A. Boczek, *Codex diplomaticus et epistolaris*, I, 331.

кроз делатност мужа, кнеза Конрада II, а затим сина — кнеза Конрада III Отона. Обојица су били истакнуте личности свога времена.

Конрад II је управљао једним делом Моравске, са средиштем у граду Знојму. Власт је наследио од оца, кнеза Лутолда, а мајка му је била из чувене породице Бабенберг. Била је то Ида, кћи аустријског маркгрофа Леополда II Бабенберга. Тако је ујак кнеза Конрада II био угледни Леоплод III Свети, најближи сродник цара Хенриха V (1106—1125) из тзв. салијске династије.[28] Кнегиња Марија је на тај начин ушла у круг највише властеле Немачког царства у XII веку.

Као члан владајуће династије Пшемисловића, кнез Конрад II се упустио у борбу за прашки престо. Могућно је да је још за владе Собеслава I (1125—1140) он показивао такве претензије. Његово хапшење 1128. године би могло да се доведе у везу с тим. Међутим, касније, после смрти војводе Собеслава I, 1140. године, иступио је сасвим отворено. Прилике су му ишле наруку. Нови чешки владар Владислав II (1140—1172) није био омиљен у редовима племства. Чак и они који су допринели његовом избору временом су прешли у табор незадовољних. Сукоб је добио маха када су се кнежеви из моравске гране Пшемисловића прикључили противницима прашког војводе. Тако је кнез Конрад II из Знојма преузео вођство опозиције. Супарничке војске су се сукобиле 1142. године на бојном пољу код планине зване Висока. Победу је однео Конрад II и одмах се упутио према Прагу да опсадом изнуди решење. Те су борбе нанеле велике штете престоници. Међу осталима, пожар је захватио чувени манастир Св. Ђорђа у тврђави.[29] Тек пошто је војвода Владислав II добио војну помоћ из Немачке, кнез Конрад II је био принуђен да се повуче у Моравску. Борбе су се затим пренеле и на ту област, али изгледа да се Конрад II одржао на власти.[30]

Нешто касније, Конрад II се помиње на двору немачког владара Конрада III. Остао је траг да је 1147. године, заједно са својим сродником Хенрихом II Јазомирготом, аустријским маркгрофом и војводом Баварске, интервенисао у једном спору поводом великих поседа на тлу данашње Аустрије.[31] Када је те исте године покренут други крсташки рат у Европи, позиву се одазвао немачки владар Конрад III. Његовој војсци се прикључио велики број немачког племства. Није поуздано утврђено да ли се међу њима налазио и кнез Конрад II из Знојма.[32]

Конрад II је умро средином XII века. У Аналима манастира Требича је забележено да се то догодило 13. децембра 1150. године и да су његови посмртни остаци пренети у породичну гробницу, која се налазила у томе манастиру. Међутим, познато је да Требички анали нису сасвим поуздан историјски извор, а поред тога име Конрада II се јавља у повељама и после 1150. године на начин који је уобичајен за живе људе. Стога постоји и мишљење да је он можда поживео и читаву деценију дуже.[33]

Кнегиња Марија је оставила за собом двојицу синова. Старији се звао Ернст и помиње се у једној повељи од 15. августа 1156. године (Ernestus, filius Chunradi, comitis Moraviensis).[34]

Други син кнегиње Марије је већ поменути Конрад III Ото. Сматра се да је рођен највероватније између 1136. и 1140. године.[35] Извори бележе да је био веома способан и мудар човек.[36] Од 1174. године до своје смрти 1191. године утицао је видно на прилике у Чешкој. Занимљиво је да је и његова мајка, кнегиња Марија, самостално иступала на политичкој сцени земље. Добро обавештени савремени писац, опат Герлах, забележио је један такав случај. Наиме, 1176. године избио је сукоб између прашког војводе Собеслава II и кнеза Конрада III Отона. Завада је била утолико опаснија што се развила у веома неповољном тренутку за чешког војводу — предстојао је рат с Аустријом због спора око пограничних области. Тада је моравски кнез намеравао да се удружи с владарем Аустрије, а против Собеслава II. Томе плану су се супротставили Конрадова мајка, кнегиња Марија, затим палатин немачког цара Фридриха I Барбаросе, Ото Вителсбах, таст Конрадов, и Детлев, бискуп Оломуца. Они су посредовали између Конрада III Отона и војводе Собеслава II, тако да су се двојица супарника измирили, а затим повели заједничку акцију против Аустрије.[37] Овај догађај открива тесну сарадњу кнегиње Марије с врло утицајним палатином Отоном Вителсбахом. Он је 1180. године изабран за војводу Баварске. Његовим посредовањем, а, изгледа, и другим путевима, кнежевска породица у Знојму је била у току збивања на двору немачког цара.[38]

Још за живота Маријина, Конрад III је стекао највише положаје у земљи. Најпре је 1179. године постао господар целе Моравске, а затим се упустио у борбу за врховну власт у Чешкој. Наиме, 1182. године незадовољно чешко племство је устало против власти тадашњег прашког војводе Фридриха и изабрало Конрада III на његово место. Моравски кнез је напао и освојио Праг, а збачени војвода је потражио помоћ на немачком двору. Цар Фридрих I Барбароса је тим поводом у Праг упутио свог палатина Отона Вителсбаха, таста Конрадовог, с наредбом да се на предстојећем сабору у Регенсбургу реши спор. Иако је царев предлог наишао у Прагу на отпор, посредовање Отона Вителсбаха је било успешно. Изгледа да је Конраду III обећао помоћ приликом доношења важних одлука на царском двору. На сабору у Регенсбургу у јесен 1182. године одлуком Фридриха I Барбаросе на престо у Прагу је враћен прогнани војвода Фридрих, али је истовремено Моравска уздигнута на ранг маркгрофовије Немачког царства и поверена Конраду III.

---

[28] K. Lechner, *Die Babenberger*, 119.

[29] W. Bernhardi, *Konrad III (1138—1145)*, Jahrbücher der deutschen Geschichte, Leipzig 1883, 285—293.

[30] A. Bachman, *Geschichte Böhmens*, t. I, Gotha 1899, 307—315.

[31] K. Lechner, *Die Babenberger*, 150, 352.

[32] Кнез Конрад из Знојма се помиње у једној повељи коју је издао пасавски бискуп Reginbert „in expeditione Jerosolimitana“ 16. маја 1147. године у Бечу: Urkundenbuch des Landes ob der Enns, t. II, Wien 1856, 227—239. Реч је о повељи за манастир Waldhausen. W. Bernhardi, *Konrad III*, t. II, 599, нап. 23, исправља датум издавања повеље у „јуни 1147. године“; B. Bretholz, *Geschichte Böhmens und Mährens*, 248, сматрао је да је кнез Конрад учествовао у другом крсташком рату у саставу војске Конрада III. Опширније о томе: W. Novotný, *České dějiny*, 824—825. Неке од повеља за манастир Waldhausen су познији фалсификати: K. Lechner, *Die Babenberger*, 352.

[33] Преглед извора и литературе: B. Dudik, *Mährens allgemeine Geschichte*, III, 275—276; W. J. Koutný, *Der Přemysliden Thronkämpfe*, 36, 53; W. Novotný, *České dějiny*, 940; A. Huber, *Geschichte Österreichs* I, 305; Biographisches Lexicon zur Geschichte der böhmischen Länder, Bd. II, München 1984, 240.

[34] A. Boczek, *Codex diplomaticus et epistolaris*, t. V, 218, 221.

[35] Biographisches Lexicon zur Geschichte der böhmischen Länder, II, 240.

[36] Cont. Gerlaci abbatis Milovicensis, MGH SS XVII, 688.

[37] Cont. Gerlaci abbatis Milovicensis, MGH SS XVII, 688.

[38] J. Demel, *Konrád Ota*, 215—216; W. J. Koutný, *Der Přemysliden Thronkämpfe*, 77.

Тиме је Моравска одвојена од Чешке и потчињена непосредно немачком владару, што је битно мењало устаљени систем односа на томе простору. Конрад III Ото је уврштен непосредно у ред вазала немачког владара.[39]

Коначно, Конрад III Ото је 1189. године изабран за чешког војводу са седиштем у Прагу. Почетком маја те године, на сабору у Регенсбургу немачки цар Фридрих I Барбароса је потврдио избор. Тако су се 1189. године Чешка и Моравска поново нашле уједињене под влашћу једног владара.[40]

Син кнегиње Марије уживао је велико поверење на двору немачког цара. Обављао је разне дужности у време Хенриха VI (1190—1197). Поред осталог, пратио га је 1191. године на походу у Италији и присуствовао је у Риму његовом крунисању царском круном (април 1191). Покушај Хенриха VI да у име наследних права своје жене, царице Констанце, преузме Норманску краљевину на југу Италије, наишао је на велики отпор. Борбе су се отегле. На томе походу, недалеко од Напуља, умро је 1191. године Конрад III Ото. Сахрањен је најпре у манастиру Монте Касино, а затим су његови посмртни остаци пренети у Праг.[41] Оставио је дубоког трага у изворима. Савремници су га сматрали храбрим, способним и образованим човеком. Запамтили су га посебно по настојању да се сакупи чешко обичајно право („Конрадови статути"). Није оставио деце за собом. Надживела га је само супруга, Хелиха (Helicha) Вителсбах. Помиње се још 1214. године међу дародавцима једног манастира.[42]

У породичној историји кнегиње Марије постоји још једна занимљива личност. То је њена кћи Јелена, која је стицајем околности могла да се открије само у Пољској. Новија истраживања су показала да се Јелена 1166—1167. године удала за пољског војводу Казимира II Праведног из владајуће династије Пјастовића.[43] У старијој научној литератури се сматрало да је она руског порекла. Међутим, вести краковског бискупа В. Кадлубека (V. Kadlubek, с. 1160—1223) допуштају да се открије Јеленино чешко-српско порекло. Реч је о једном догађају из историје Кракова. Наиме, у томе граду је 1191. године избила побуна против владавине великог војводе Казимира II Праведног. Побуњенике су предводили син Мјешка Старијег, вероватно Болеслав, и краковски кастелан Хенрих Киетлич. У четвртој књизи своје Хронике Кадлубек наводи да су се шириле гласине како против њих иде војска непобедивог чешког кнеза Конрада „qui quum esset frater iugalis Casimiri, nullo pacto amicissimorum intimi aut negligere debuit aut dissimulare potuit iniurias".[44] У таквим околностима побуњеници су се разбежали из Кракова.

Реч „jugalis" је синоним за „coniux" и означава супруга или супругу, што значи да „frater iugalis" Казимира II може бити само „Казимиров брат преко супруге" односно шурак.[45] У Чешкој је тада био на власти Конрад III Ото, син кнегиње Марије, што значи да је он био рођени брат Јелене, супруге Казимира II Праведног.

Време склапања овог чешко-пољског брака може се приближно тачно одредити. Наиме, Казимир је рођен 1138. године. Једно време је провео као талац у Немачкој, а затим се вратио у земљу. Ту је преузео управу над маленим војводством Вислице, а после смрти брата Хенриха, он је 1166. године преузео део његових поседа.[46] Пољска је у то време била подељена на више војводстава. У сукобима који су постојали, војводи Казимиру су савезници били преко потребни. Брак с принцезом из угледне куће моравских Пшемисловића пружао је изгледе да се стекне важна подршка у немирним околностима времена. Пошто се у једном извору 1168. године помиње смрт Казимировог истоименог сина, то је његов брак с принцезом Јеленом склопљен највероватније 1166—1167. године.[47] Склапањем тога брака Казимир II је могао рачунати на сарадњу с угарским двором. Наиме, Јелена из Знојма је била сестричина угарске краљице Јелене, жене Беле II (1131—1141), а кћери рашког жупана Уроша I. Тако је ова пољска владарка у ствари била унука српског жупана Уроша I. Сматра се да је Јелена, кћи кнегиње Марије, добила име по својој тетки, угарској краљици Јелени.[48]

Казимир II Праведни је не само учврстио своју власт у наследним земљама него је преузео и врховну власт у Пољској. Он је 1177. године постао велики војвода Пољске са седиштем у Кракову. На том положају је остао до смрти, 1194. године.[49]

Јелена и Казимир II су имали више деце. Најстарији, већ поменути син по имену Казимир, умро је 1168. године. Једна кћи је била удата у Русији, док је Лешек Бели, потоњи војвода Кракова и Сандомира, рођен око 1186. године. Најмлађи Јеленин син, Конрад, познат касније као Конрад I војвода Мазовије, добио је име највероватније по своме деди, кнезу Конраду из Знојма (муж кнегиње Марије), мада се не може искључити ни ујак, тј. син кнегиње Марије, познати Конрад III Ото. У сваком случају је неспорно да је узор нађен у породици моравских Пшемисловића из Знојма.[50]

Владарски брак Казимира II и Јелене допринео је обнови домаће династије Пјастовића. Они се сматрају родоначелницима веома разгранате и утицајне гране те породице. Међу чувеним потомцима истичу се, на пример, највећи пољски владар Казимир III Велики (рођен 1310, умро 1370), затим угарска краљица Елизабета, супруга краља Карла Роберта из анжујске династије, односно њихов син краљ Лајош I Велики (1342—1382). Потомци Казимира II и Јелене су владали Угарском до XVI века, а Пољском и знатно дуже, како то сведочи следећа генеалогија:[51]

---

[39] Cont. Gerlaci abbatis Milovicensis, MGH SS XVII, 693.

[40] A. Bachman, *Geschichte Böhmens,* I, Gotha 1899, 371—372; J. Demel, *Konrád Ota,* 306—307.

[41] Cont. Gerlaci abbatis Milovicensis, MGH SS XVII, 706.

[42] Највише података сачувано је у делу већ помињаног опата Герлаха (MGH SS XVII, passim). Писали су о њему и други: Arnoldi Chronica Slavorum, ad a. 1191. MGH SS XXI, 182; затим, Giselberti Chronicon Hanoniense, MGH SS XXI, 574, итд.

[43] T. Wasilewski, *Helena księżniczka znojemska, żona Kazimierza II Sprawiedliwego,* Przeglad Historyczny 69, Warszawa 1978, 118; H. Grala, *Drugie małżeństwo Romana Mscisławowicza,* Slavia Orientalis 31, Warszawa 1982, 116.

[44] Magistri Vincentii Chronicon Polonorum, lib. IV, 16, ed. A. Bielowski, Monumenta Poloniae Historica, t. II, Lwow 1872, 417.

[45] Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis,* t. V, 1885, 444.

[46] *History of Poland,* Warszawa 1968, 82 (A. Gieysztor).

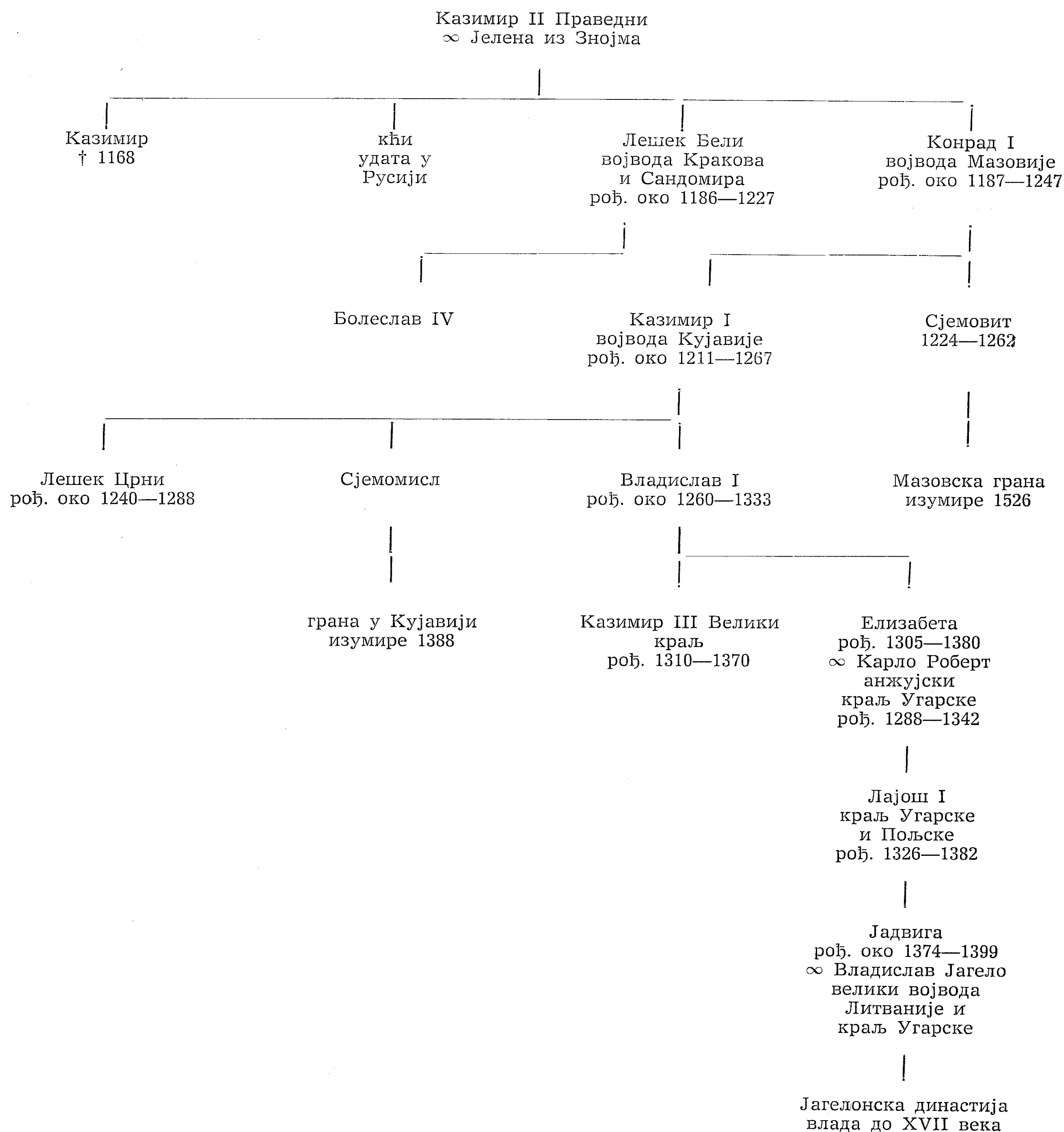
[47] *Monumenta Poloniae Historica,* t. II, 834; K. Jasinski *Nowy przyczynek do genealogii Piastów,* Studia źródłoznawcze 24, Warszawa — Poznan 1979, 192—195.

[48] T. Wasilewski, *Helena,* 119.

[49] *History of Poland,* 82.

[50] T. Wasilewski, *Helena,* 118.

[51] Овом приликом се даје сведена, тематска генеалогија, везана за потомство Јеленино. Потпунија генеалогија објављена је, поред осталог, у књизи *History of Poland,* 163, 165, 210.



Војвоткиња Јелена је одржавала везе са својим завичајем у Моравској. На то указују, како изгледа, неке појединости из ктиторске делатности њеног мужа Казимира II. Он је у другој половини XII века изградио цркву у Вислици у којој су приказани ликови оснивача храма. У средњоевропским земљама су такве сцене откривене само у Знојму и Вислици.[52] У висличкој цркви је настао један календар у XIV веку (писан између 1360—1370. године на пољском језику). Сматра се да је он преписан са старијег рукописа. Тај прототип висличког календара помиње св. Горазда на дан 17. јуна, а припадао је, како изгледа, првобитном инвентару висличке каптолске цркве. Претпоставља се да су га даровали оснивачи храма, војвода Казимир II и његова супруга Јелена.[53] Поред тога, пада у очи благонаклон став кнежевске породице из Знојма према монасима реда премонстрата (кнегиња Марија је са сином основала манастир Луку код Знојма), што одговара старању њене кћери у Пољској за те монашке заједнице.[54]

У разгранатом породичном стаблу Јелениних потомака налазе се, поред владара приказаних у наведеној генеалогији, и многе друге значајне личности пољске историје. Међу њима треба овом приликом поменути познатог бискупа краковског Прокопа.[55]

Вратимо се сада главној личности овог рада, кнегињи Марији. Поред наведених историјских сведочанстава о њеном животу и породичним приликама, очувао се до наших дана и њен лик. Насликан је за њена живота у тзв. Краљевској капели у Знојму (сл. 2). Капела се налазила непосредно уз двор у којем је она живела (упор. сл. 3, објекат 1 и 2). Међутим, пре но што се задржимо на самој капели, вреди истаћи основне чињенице о средини у којој је провела највећи део живота.

---

[52] A. Tomaszewski, *Romańskie kościoly z emporami zachodnimi na obzarze Polski, Czech* i *Wegier,* Wroclaw 1974, 348.

[53] T. Wasilewski, *Helena,* 119—120.

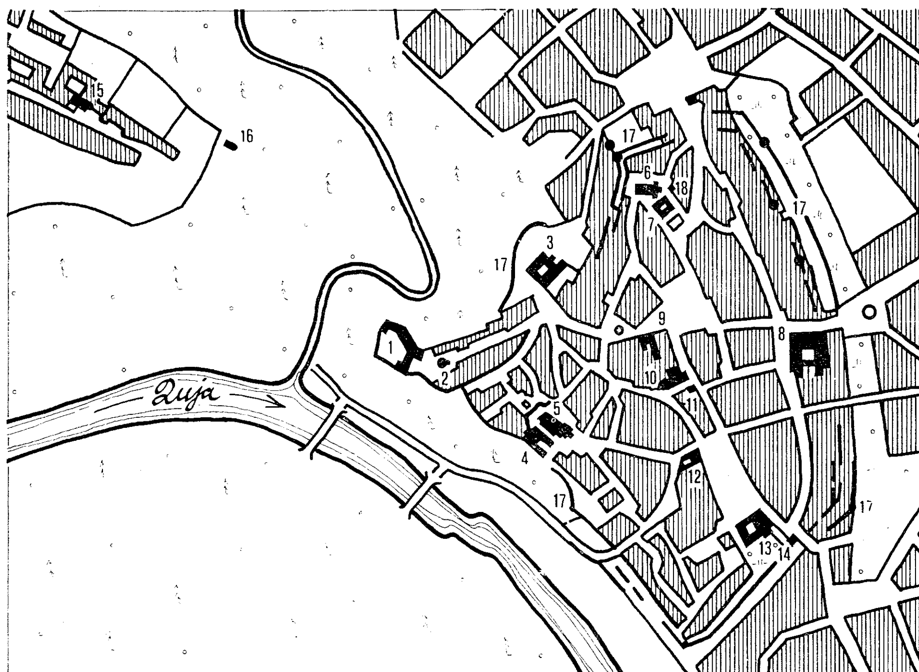
[54] A. Boczek, *Codex diplomaticus et epistolaris Moraviae,* I, 331; Cz. Deptula, *O niektórych źródłach do historii zakonu premonstrateńskiego w Polsce w XII i XIII wieku,* Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne, t. XXII, 1971, 216.

[55] T. Wasilewski, *Helena,* 120.



Сл. 2. Знојмо. Капела Св. Катарине (тзв. Краљевска, фото Д. Калић)

Сл. 3. Старо језгро Знојма: — 1 Тврђава, 2 Ротунда св. Катарине, 3 Миноритски самостан, 4 Капела св. Вацлава, 5 Црква св. Николе (Микулаша), 6. Црква св. Михајла, 7 Архив — Језуитски колеђо, 8 Доминикански самостан, 9 Алтанова палата, 10 Већница + Голцова палата, 11 Кула, 12 Даунова палата, 13 Капуцински самостан, 14 Вукова кула, 15 Градиште — црква св. Иполита, 16 Капела св. Антуна (Антонина), 17 Градске зидине, 18 Кула (прилог ИИУ, Ј. М.)



Средњовековни град Знојмо се налази у јужној Моравској. Прво камено утврђење је изграђено у XI веку на високој стени која се уздиже на левој обали реке Дије, недалеко од места на којем увире оближњи поток звани Граница. Дија је десна притока Мораве. У брдовитом пејзажу шире околине Знојмо се пружа на изузетно повољном стратешком положају. Туда пролази главни пут који је повезивао Беч с Прагом односно немачким областима. Пут је премошћавао реку Дију код Знојма и нема сумње да је та чињеница знатно утицала на развој града. Тај важни друм водио је преко Јихлаве према Прагу. Други пут се протезао од Знојма према Брну и Оломуцу повезујући та три главна места старе Моравске. Путеви се, дакле, стичу у Знојму, односно разилазе из њега према југу, северу и истоку.

Знојмо се развило у средишту пољопривредне области у којој су сразмерно рано и занати заузели видно место. Они су, поред трговине, дали печат локалној привреди. Крајем XI века (1086. године) Знојмо је стекло право одржавања сајмова. Недалеко од тога града, са средиштем у Јихлави, налазило се важно рударско подручје с познатим рудницима сребра.

Првобитна тврђава у Знојму је још током средњег века доживела знатне промене. До наших дана су се одржали углавном познији градски бедеми и куле.[56] Двор се налазио у самој тврђави, временом је више пута преграђиван. Данас је то барокни дворац с изузетно лепим парком, на најлепшем месту у историјском језгру града. Од Маријиних времена до данас очувала се једино капела, која је најпре била посвећена Богородици, а затим св. Катарини. И у тој једино преживелој капели видљива је и данас, на тријумфалном луку, кнегиња Марија.

Сама капела је имала необично бурну историју. Најстарије фазе њене прошлости још се истражују. То је грађевина типа ротонде каквих у Чешкој и Моравској има доста (сл. 4). Грађене су од средине X века обично уз владарске резиденције и бискупска средишта.[57]

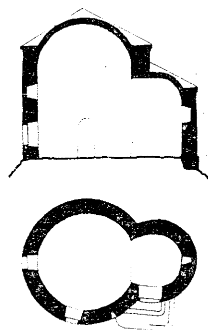
Новија истраживања су показала да је капела у Знојму грађена бар у две фазе. Обновљена је у XII веку. Капела има полукружну апсиду до које се стиже кроз тријумфални лук на чијим су странама насликани ктитори XII века, кнез Конрад II и кнегиња Марија (сл. 5). Кнез Конрад приноси Богу модел храма (сл. 6), а кнегиња Марија — посуду (сл. 7).

Још у средњем веку прилике су се у Знојму више пута битно измениле, тако да се то одразило и на функцију мале капеле. Једно време је служила као парохијски храм. Почетком XIII века, пак, дошло је до знатног проширења града (1226. године), и кнежевска тврђава, а с њом и капела, нашла се у сасвим измењеним околностима. Ротонда је постала капела чешких краљева (capella regia 1239. године). У XIV веку је припала манастиру Св. Кларе у Знојму. Патронатско

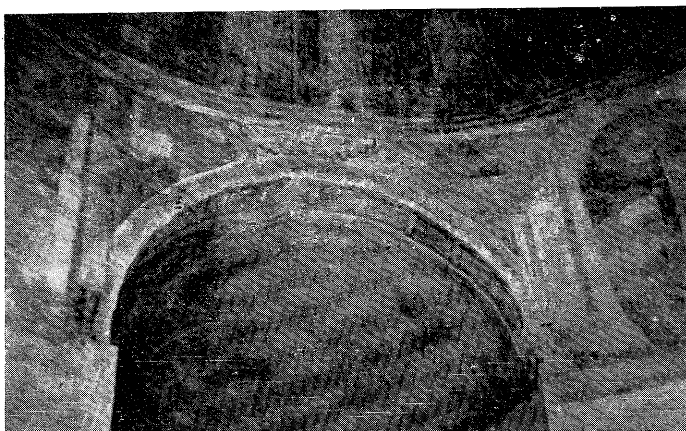
---

[56] G. Wolny, *Die Markgrafschaft Mähren,* Bd. III, Znaimer Kreis, Brünn 1837, 37—38; A. Hübner, *Denkwürdigkeiten der königl. Stadt Znaim,* Znaim 1869, 6 sq.; B. Grueber, *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen,* Mitteilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, XIX, Wien 1874, 3, и др.

[57] O. Votoček, *Přemyslovska rotunda sv. Kateřiny ve Znojmě,* Zprávy památkové péče, Ročnik IX, Praha 1949, 118—120; A. Friedl, *Nový pohled na znojemskou rotundu a její genealogickou řadu Přemyslovských podobizen,* Zprávy památkové péče XI—XII, Praha 1951—1952, 212. О ротундама у Чешкој: E. Bachmann, *Vorromanische und romanische Architektur in Böhmen,* у: *Romanik in Böhmen.* München 1977, 25—31.



Сл. 4. Знојмо. Ротунда св. Катарине (прилог ИИУ, Ј. М.)



Сл. 5. Капела св. Катарине. Лук апсиде (фото Д. Калић)

право тога манастира потврдио је 1497. године угарски краљ Владислав II, а затим, нешто касније (1500. године), и тадашњи папа Александар VI. Манастир је продао капелу градским властима у Знојму у XVI веку и отада јој се задуго губи сваки траг у историјским изворима.[58] Делила је судбину оближњег замка, који се утопио у градско ткиво почетком XVIII века. У таквим околностима капела је била потпуно деградирана. Народ ју је називао „паганским храмом", а почетком XIX века је доспела у приватно власништво. Читав простор око замка је преуређен и прилагођен потребама пиваре, која је ту изграђена и која и данас ружи непосредну околину споменика. Тако су страдале многе историјске грађевине око замка, а и сама капела је претрпела знатна оштећења. Првобитни улаз је зазидан, романички прозори затворени, пробијена нова врата у апсиди и отворени нови, шири прозори. Капела је током времена служила као остава за дрва, штала за стоку, посебно свиње, најзад као локал за забаву и игру.[59]

У XIX веку чују се и први гласови с упозорењем да капелу треба ослободити недостојне функције која јој је додељена, и сачувати. Међутим, људи су у њој препознавали најразличитије ствари — елементе нордијске митологије, валкире, разноврсна божанства. И тако нови живот капеле почиње потпуним неразумевањем њеног садржаја, што је знатно успорило неопходне спасилачке радове. Од тумачења је зависио и третман споменика. J. Голингер (J. Gollinger) 1821. и Питнер (Pittner) 1822. године су на почетку листе првих посматрача необичног сликарства капеле у Знојму. Питнер је дао неке тачне опаске, међу осталима и оне о сцени с Пшемислом Орачем. Покушао је да идентификује поједине личности насликане на зидовима храма. Тако је, на пример, мушку и женску фигуру на тријумфалном луку означио као св. Вацлава и св. Људмилу, а Ј. Голингер је још могао да види добро очувани лик донаторке, особено одевене. Запазио је елементе византијског утицаја у томе сликарству.[60] Већ у тим првим радовима видљиво је настојање да се одреди и време настанка тог сликарства. Док је Питнер мислио да су фреске настале у време сина кнеза Конрада II (око 1180. године) и да је на то могла утицати његова мајка, кнегиња Марија, по њему из чувене баварске породице Вителсбах, дотле је Г. Волни (G. Wolný) указивао на истог ктитора, али на нешто касније време (око 1190. године).[61]

Средином XIX века све чешће у јавност допиру мишљења да сликарство мале капеле у Знојму садржи дела велике уметничке вредности. Истовремено се истиче потреба да се учини нешто на његовом спасавању. Текстови А. Волфскрона (A. v. Wolfskron) (1854) и К. Ф. Запа (K. V. Zap) (1858) служили су томе циљу. Зап је женску фигуру на тријумфалном луку протумачио као лик св. Људмиле.[62] Све је то допринело да се покрајинске власти Моравске обрате Централној комисији за заштиту споменика у Бечу с молбом да се капела заштити. Тако је шездесетих година XIX века дошло до првог озбиљнијег проучавања сликарства капеле у Знојму. Посао је поверен кустосу Музеја у Брну, Морицу Трапу (Moric Trapp). Он је своја запажања сажео у рукопис од 54 стране, а направио је и 15 копија фресака. Трап није доживео објављивање рукописа. После његове смрти, текст је доспео у власништво градских власти Знојма, па је често коришћен у познијим радовима. Посебну вредност тим резултатима даје чињеница што је Трап детаљно описао сликарство капеле и копирао поједине сцене пре но што су оне крајем XIX века битно измењене рестаурацијом Т. Мелихера (T. Mellicher). Трап је, поред осталог, сматрао да ликови на тријумфалном луку представљају донаторе храма.[63]

Рад бечког сликара Т. Мелихера одвијао се у последњој деценији XIX века према оновременим

Сл. 6. Кнез Конрад II (по Ј. Машину)



---

[58] A. Friedl, *Královská kaple sv. Kateřiny ve Znojmě*, Prag 1953, 1.

[59] V. Houdek, *Der „Heidentempel" in Znaim*, Znaim 1900, 5—6.

[60] J. Gollinger, *Altes Tempel zu Znaim*, Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst, Wien 1821, 265 sq.

[61] G. Wolny, *Die Markgrafschaft Mähren*, Bd. III, Brünn 1837, 48.

[62] A. v. Wolfskron, *Der sogennante Heidentempel in Znaim*, Notizenblatt, Brno 1856, 36 sq.; K. V. Zap, *Tři spustlé památky na zemi Moravské*, Památky archeologické a místopisné, d. III, Praha 1859, 225—226.

[63] O. Votoček, *Přemyslovska rotunda*, 106—109.



Сл. 7. Кнегиња Марија. Детаљ (фото Ч. Шила, Праг)

схватањима рестауратора односно упутствима стручњака, која у много чему нису била сагласна. Још је Трап саветовао крајњу обазривост приликом чишћења фресака од дебелих наслага прашине и нечистоће, упозоравајући при том на рањивост већ оштећених делова сликарства. Сматрао је да то може обавити само искусан сликар. Мелихер је почео свој рад у лето 1891. године, а децембра исте године једна комисија је извршила увид у обављени посао. Рад је у целини позитивно оцењен, мада је било и примедаба. Запажено је да су приказане фигуре после рестаурације добиле у јасноћи, али нису увек задржале вредности оригинала. Сликар је наставио рад, допуњавао оштећено и премазивао.[64]

У смислу научног проучавања сликарства у Знојму видан напредак је остварен тек почетком XX века радовима А. Матејчека (A. Matejček), који је 1915. године написао и посебну студију о тој малој и драгоценој капели. Он је подвргао критичкој анализи све дотад објављене текстове и мишљења. Посебно се задржао на делатности М. Трапа и Т. Мелихера, то јест на грађи коју су они оставили за собом. Први пут су размотрене личности кописте и сликара у контексту предзнања неопходних за ту врсту посла, па је у реалнијем светлу могла бити оцењена вредност њихових запажања. А. Матејчек је дао и попис оних делова сликарства који су претрпели знатније измене. Ова расправа је отворила нове хоризонте у трагању за уметничким и историјским вредностима капеле у Знојму. А. Матејчек је датовао сликарство у крај XII или почетак XIII века. Више је био склон горњој граници означене епохе.[65]

Између два светска рата појавили су се резултати занимљивих истраживања која је обавила М. Харзен (M. Harsen). Она је довела у везу сликарство капеле у Знојму са сликарством рукописних књига, посебно указујући на улогу коју је имао скрипториј оближњег манастира Лука код Знојма. Путем аналогија с делима салцбуршког културног круга, она је датовала фреске у капели Св. Катарине у крај XII века.[66]

После другог светског рата конзерваторска служба се нашла пред знатно оштећеним спомеником. Систематска истраживања су започела радовима на прикупљању свих података о капели, сабирању техничке и друге документације. Приступило се најсавременијим методама снимања фресака, поред осталог и при инфрацрвеном осветљењу (сл. 8). То је било неопходно и с обзиром на премазе који су изменили првобитно стање. Нарочито су били обимни радови током 1947—1949. године. По завршетку тих послова откривено је 70—80% првобитног сликарства.[67]

Приликом рестаураторских радова на капели откривен је 1949. године драгоцен натпис. Урезан је у приземној зони капеле и одмах је привукао велику пажњу стручњака. Тај догађај је подстакао сликара Ф. Фишера (F. Fischer) да изради посебну медаљу с ликом ктитора капеле. Тако је кнегиња Марија доживела ретку судбину да јој

[64] A. Matejček, *Nástěnné malby v rotonde sv. Kateřiny ve Znojmě,* Umělecké poklady Čeh II, sv. II, Praha 1915, 60—62; исти, *Nástěnné malby znojemské rotundy sv. Kateřiny,* Památky archeologické XXVII (1915), 96—97.

[65] A. Matejček, *Nástěnné malby,* 201—208.

[66] M. Harrsen, *Cursus S. Mariae,* New York 1937.

[67] O. Votoček, *Přemyslovska rotunda,* 114—116.



Сл. 8. Део ктиторске композиције с ликом кнегиње Марије снимљен поступком инфрацрвене фотографије (фото ВУЗОРТ, Праг)

се лик нађе на изванредно лепој медаљи израђеној у Чехословачкој у XX веку.[68]

Историјска вредност натписа је огромна, па је разумљиво што је подвргнут свестраној анализи стручњака, и то почев од састава подлоге у коју је урезан, преко начина урезивања, палеографских особина слова односно латинског текста који садржи, до историјских података које крије. Мишљења су се кретала од оспоравања аутентичности натписа до потпуног прихватања његовог садржаја. Да би се истражиле све појединости налаза, образована је посебна Комисија састављена од најбољих стручњака хемичара, технолога, палеографа, латиниста, историчара уметности са више универзитета у Чехословачкој и из одговарајућих научних установа. Натпис је сниман различитим методама. Први пут је примењена стереомакрофотографија у проучавању ове врсте споменика.

Натпис је урезан у шест реди, у седмом реду је знак крста (сл. 9). Последња два реда су оштећена у већој мери но остали део текста. Натпис почиње симболичном и вербалном инвокацијом, а затим следи јасно читљива година 1134. Латински текст је исписан минускулним писмом, које показује извесне аномалије (слова a, t, s). Поједини облици упућују на утицај готичког писма.[69] Неке палеографске особености натписа остају у извесном смислу загонетне.

Откривање натписа дало је подстицаја проучавању читавог низа општијих појава. Међу осталима, било је неопходно да се утврди када се јављају минускулни натписи у романичкој уметности средње Европе. Иако је поуздано датована грађа за ту врсту истраживања веома оскудна, ипак се показало да таквих натписа има знатно раније но што се мислило. Поред натписа посведочених на немачком простору, нарочито је значајан онај откривен у манастиру Страхову, који је датован у 1285. годину. Запажени су и фрагменти једног натписа у манастиру Лука код Знојма.[70]

Текст натписа открива несумњиве дипломатичке узоре састављача (формула инвокације, формула датовања). Пада у очи, поред осталог, редупликација датовања, као и необјашњиво „ab" у формули: „Anno dominice ab incarnationis eiusdem". Има и других необичних појединости. О њима се и данас води научна расправа. Међутим, сматра се доказаним да је натпис урезан у средњем веку (не током XIX века) и да је могао настати у вре-

[68] Фотографија медаље: O. Votoček, *Přemyslovska rotunda,* 101.

Сл. 9. Факсимил натписа у Знојму (по Ф. Фишеру)

In reg dni nri ihi ux
Anno dnice ab incarnati ei b Millo
Cxxxiiij pact pict reg anx
cetta bae v Marie ed S Cathar
i e Dux Conrad's sc d' fundator
din i it constio



[69] A. Friedl, *Nový pohled,* 216.

[70] J. Šebanek — V. Vojtišek — V. Chaloupecký, *Transkripce a paleografické hodnocení nápisu v jednotlivostech,* ed. A. Friedl, *Nový pohled,* 216—220.

ме осликавања капеле у XII веку, или нешто позније, у XIII или почетком XIV века.[71]

Натпис се може реконструисати на следећи начин:

† In reg(no) d(omi)ni n(ost)ri ih(es)u X(risti)
Anno do(min)ice ab incarnati(onis) ei(us)d(em)
Mill(esim)o
Cxxxiiii p(er)act(is) · pict(uris) reg(um) aux(it)
cella(m) b(e)a(t)e v(irginis) Ma(r)ie et S·Cathar(i)
(n)e dux Conrad(us) s(e)c(un)d(us) f(un)d(a)tor
[et nov]am f(ec)it cons(truc)tio(nem eius)
†

Постоје и друге интерпретације овог натписа.[72] Међутим, без обзира на различита тумачења појединих делова текста и скраћеница, остају — како показује фотографија самог натписа — неспорне следеће чињенице: капелу у Знојму је обновио и осликао 1134. године кнез Конрад као други ктитор.

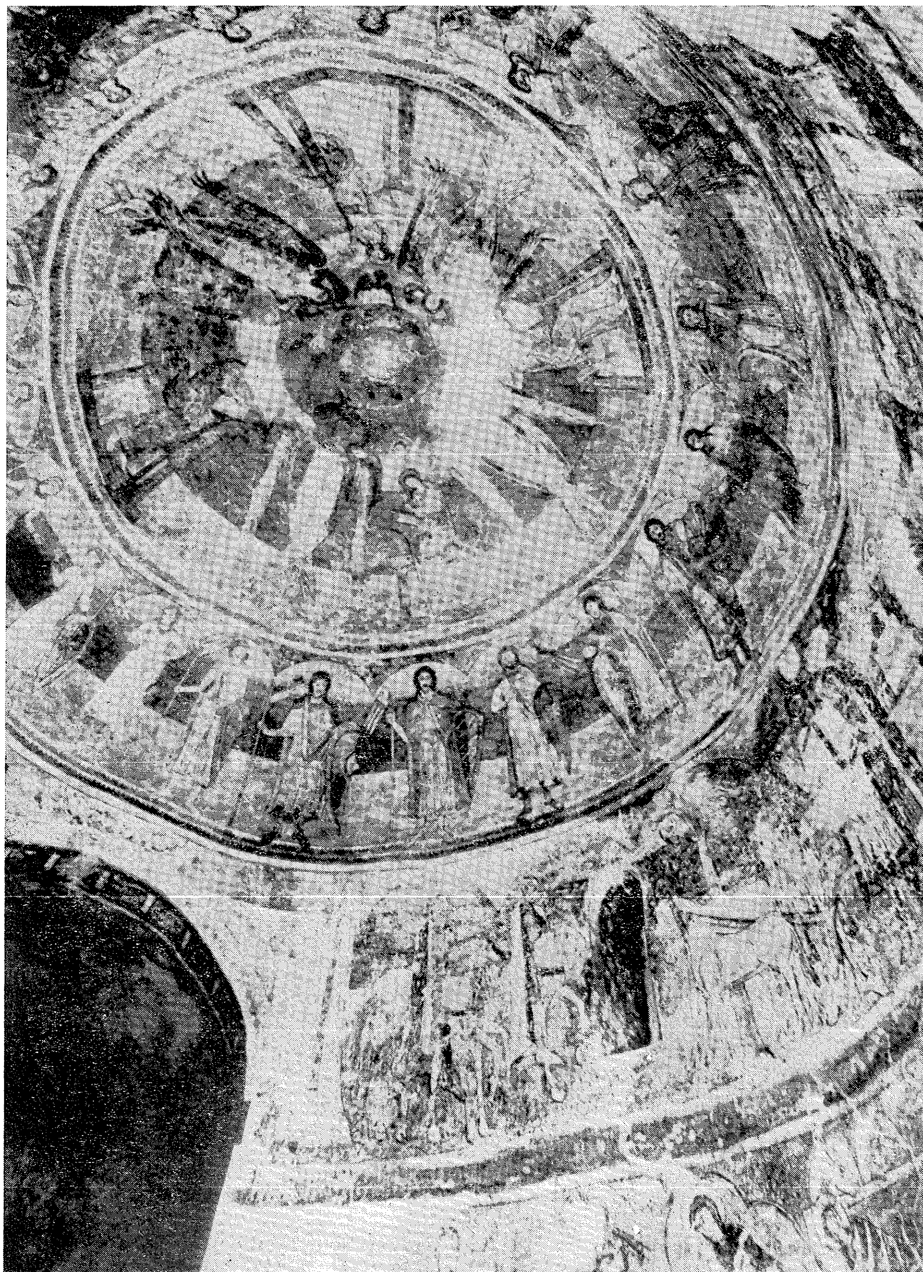
Без обзира на време урезивања натписа, историјске чињенице потврђују тачност његових података и могу да објасне околности под којима је дошло до обнове капеле у Знојму. Као што је већ наведено, моравски кнез Конрад II је 1134. године имао довољно разлога да приступи таквоме послу. Он се те године ослободио вишегодишњег заточеништва и поново је добио на управу област Знојма. Тада је дошло и до његовог измирења с чешким војводом Собјеславом I, односно до склапања брака са српском принцезом Маријом. Поновно зближавање чешке и моравске гране династије Пшемисловића ојачано је заједничким везама са суседном Угарском. Кнез Конрад II је све те значајне догађаје обележио обновом старе капеле у Знојму и њеним осликавањем. Тиме је истовремено означио и свој повратак на политичку сцену своје земље. Потоња збивања у којима је Конрад II показао отворене претензије ка освајању врховне власти у Чешкој (борбе око Прага 1142. године) показују да је садржај сликарства у капели, ма како особен, сведочанство једног времена. Тумачење галерије ликова насликаних у капели захтева, нема сумње, извесну опрезност. Пре свега, они нису сигнирани, па су и мишљења о њима била разнолика. Данас преовлађује уверење да су то домаћи владари, међу којима се издваја сцена, такође спорна у прошлости, легендарног родоначелника династије Пшемисловића — Пшемисла Орача.[73] Традицију о Пшемислу Орачу сачувао је познати чешки писац Козма Прашки, који је управо почетком XII века (умро 1125.

[71] J. Mašín, *Románská nástěnná malba v Čechách a na Moravě*, Praha 1954, 23; исти, *Malerei und Plastik der Romanik*, у књ.: *Romanik in Böhmen*, München 1977, 149; A. Vidmanová, *Zur rätselhaften Inschrift in Znaim*, Mélanges E. R. Labande, Poitiers 1974, 731; A. Merhautová — D. Třeštík, *Románské umění v Čechách a na Moravě*, Praha 1984, 330.

[72] J. Rampula, *Latinský nápis v rotundě sv. Kateřiny ve Znojmě*, Zprávy památkové péče XIII (1953), 54—57.

[73] A. Merhautová — A. Livorová, *Ikonografie znojemského přemyslovského cyklu*, Umění XXXI, Praha 1983, 18 sq.; J. Mašín, *Malerei und Plastik der Romanik*, 259—260, и др.

Сл. 10. Фриз с ликовима владара. Фреска у калоти тзв. Краљевске капеле (св. Катарине) у Знојму (по Ј. Машину)



Сл. 11. Краљ Вратислав I (?). Знојмо, Краљевска капела (св. Катарине; по Ј. Машину)



године) саставио своју Хронику.[74] Приказивање владарских ликова Пшемисловића, оних из чешке односно моравске гране, одговарало би схватањима кнеза Конрада II. Окупљање иначе често завађених чланова династије могло је послужити истицању права моравских кнежева на врховну власт у земљи у време када је, како сведочи Козма Прашки, сениоратски принцип наслеђа престола још увелико био на снази.[75]

У галерији ликова који су насликани у капели (сл. 10) пажњу привлачи један крунисани владар. Приказан је с круном на глави и скиптром у руци (сл. 11). Постоји мишљење да би то могао бити краљ Вратислав I (1085—1092). Занимљиво је да међу насликанима нема другог чешког краља, Владислава II (1140—1173, краљ од 1158). То је неким истраживачима послужило као ослонац за закључак да је читав циклус Пшемисловића насликан пре 1158. године.[76] У сваком случају, научна расправа о сликарству у Знојму није окончана. Њен даљи ток ће показати колико су већ изражена мишљења тачна и поуздана.

О вредностима сликарства у Знојму дате су већ досада ласкаве оцене. Сматра се доказаним да је на осликавању капеле радило више уметника и да је најбољи међу њима извео ликове донатора на тријумфалном луку. Одавно је запажен византијски утицај на сликарство капеле. Извори тога утицаја су досада тражени у Италији, односно Регенсбургу, а исказано је и мишљење да треба узети у обзир посредништво „словенског Истока".[77] Животни пут кнегиње Марије и везе Србије са западним светом у XII веку отварају и нове истраживачке токове.

С обзиром на то да је кнегиња Марија пред крај живота, заједно са сином, основала манастир премонстрата код Знојма (манастир Лука), није без значаја податак да је у томе манастиру почетком XIII века настао илуминирани рукопис „Cursus sanctae Mariae", који данас припада драгоценостима Morgan Library у Њујорку (MS 739). У неким минијатурама тога рукописа и византијски свет је нашао свој уметнички израз.[78]

На крају, да се вратимо српској историји. Кнегиња Марија је оставила за собом значајан историјски траг. Он допушта да се знатно шире размотре везе рашких жупана са земљама средње Европе. Досада су таква истраживања углавном усмеравана на Угарску и њену улогу у томе процесу. Сада је извесно да су српски владари XII века и пре Стефана Немање устањивали брачне везе са земљама *ван* византијског света. То је појава која траје, колико се сада може утврдити, од времена жупана Уроша I почетком XII века.

Одлазак српских принцеза у земље католичког света отвара и друго питање — када су српски владари почели да доводе странкиње, и из којих средина, у своју земљу. Пракса орођавања с владајућим династијама других држава, дакле склапањем бракова ван сопствене средине, спада у важне елементе владарске идеологије средњег века, давно уочене у европској историји. Кћери жупана Уроша I (Јелена и Марија) сведоче, мимо онога што скрива Летопис попа Дукљанина, да је српски двор већ почетком XII века водио *европску политику*. Неспорно византијско језгро српске историје и цивилизације тек у европском оквиру добија свој пуни смисао.

---

[74] Cosmae Chronica Boemorum, MGH SS IX, 37.

[75] Уп. нап. 9.

[76] J. Mašín, *Románská nástěnná malba*, 22—23; A. Merhautová — D. Třeštík, *Románské umění*, 155—156, 332. За мишљење да је сликарство настало почетком XIII века, уп. O. Votoček, *Přemyslovska rotunda*, 120—127.

[77] O. Demus, *Romanische Wandmalerei*, München 1968, 95.

[78] M. Harrsen, *Cursus S. Mariae*, Morgan Manuscript 739, New York 1937.

La princesse Marie

Jovanka Kalić

Le chanoine anonyme de Visegrad, continuateur de la Chronique de Cosma de Prague, a inscrit l'an 1134 une information disant que le duc tchèque Sobieslas I[er] »levirum suum regem Ungarorum rogabat, quatenus sororem coniugis suae, videlicet reginae, principi Conrado Znoymensi in coniugium traderet, quo percussum foedus invicem huiusmodi causis corroboratum firmius perduraret« (MGH SS IX, 140). Le roi hongrois mentionné est Béla II (1131—1141), son épouse, la reine Hélène, était la fille du grand joupan serbe Uros I[er]. Donc l'auteur contemporain de Visegrad est un témoin digne de confiance du fait que la fille du joupan Uros I[er] a épousé Conrad, prince de Znoymo.

Le prince Conrad II appartenait à la branche moravienne de la dynastie régnante tchèque des Psemisls. Sa mère était Ida von Babenberg, fille du margrave Léopold II. Le mariage mentionné du prince Conrad II avec la princesse serbe avait une motivation éminemment politique. En effet le prince Conrad a été arrêté en 1128 sur l'ordre du prince tchèque de l'époque Sobieslas I[er]. Il a passé plusieurs années en prison pour être libéré en 1134 et remis à son trône de prince de Znoymo. A ce moment-là sa reconciliation avec le prince Sobieslas I[er] a eu lieu et celui-ci a servi d'intermédiaire lors des pourparlers sur son mariage avec la soeur de la reine de Hongrie Hélène. L'alliance tchéco-hongroise, établie préalablement, s'est ainsi trouvée renforcée au profit des deux souverains. Le prince Sobieslas I[er] a été jusqu'à sa mort en 1140 un allié fidèle du roi Béla II, ce qui s'est manifesté en particulier durant les conflits dynastiques en Hongrie.

Le nom de la princesse serbe, qui a épousé en 1134 le prince Conrad II, n'est pas noté par le texte du chanoine de Visegrad. Il n'apparaît dans les documents que bien plus tard, vers la fin de sa vie. En effet avec son fils, Conrad III Otton, elle a reconstruit le couvent des prémontrés non loin de la ville de Znoymo. La charte, délivrée alors par son fils au couvent, mentionne »nobilissima mater nostra domina Maria«.

L'auteur examine la vie de la princesse Marie à travers l'histoire familiale des princes de Znoymo. Dans la vie de la Moravie et de la Bohème son mari Conrad II d'abord, et son fils Conrad III ensuite, ont joué tous les deux un rôle important. Le premier n'a pas couronné de succès ses tentatives d'atteindre le pouvoir suprême dans le pays (1142), tandis que le second a enfin conquis le trône de Prague en 1189.

La princesse Marie a laissé trois enfants. En plus de Conrad III Otton déjà cité, les sources historiques mentionnent aussi le second fils au nom d'Ernest (1156). Le troisième enfant, la fille Hélène, a laissé une trace visible dans l'histoire polonaise. Elle a épousé le prince Casimir II le Juste de la dynastie régnante des Piasts. La littérature scientifique plus ancienne considérait que cette princesse était d'origine russe. Cependant une information, due à l'évêque de Cracovie Vincent Kadlubek (c. 1160—1223) permet de découvrir son origine tchéco-serbe. Il note dans sa Chronique à propos de l'insurrection contre Casimir II le Juste en 1191 à Cracovie, qu'à un moment donné le bruit a couru sur une armée qui est en marche contre les insurgés, armée de l'invincible prince tchèque Conrad »qui quum esset frater iugalis Casimiri, nullo pacto amicissimorum intimi aut negligere debuit aut dissimulare potuit iniurias«. Le mot »jugalis« est le synonyme de »coniux«, ce qui veut dire que le »frater iugalis« du prince Casimir ne pouvait être que »le frère de Casimir par son épouse«, donc son beau-frère. En Bohème le fils de la princesse Marie, Conrad III Otton, était alors au pouvoir. Il s'agit donc du frère d'Hélène, épouse de Casimir.

La princesse Hélène avait épousé le prince Casimir II en 1166—1167. Le jeune prince polonais, qui régnait sur la petite principauté de Vislica, avait alors un besoin pressant des alliés dans les longs conflits autour du pouvoir. La famille des princes moraviens pouvait prêter son soutien à Casimir II dans ses efforts de consolider son pouvoir en Pologne tout en ouvrant des possibilités de coopération avec la cour de Hongrie. La princesse Hélène a reçu, paraît-il, le nom de sa tante, reine de Hongrie. Hélène et Casimir II ont laissé une progéniture nombreuse. La branche de leur fils cadet Conrad I, prince de Masovie, a été la plus importante. Les personnages des plus illustres de l'histoire polonaise figurent parmi ses descendants: le roi Casimir III le Grand (1310—1370) et d'autres, ainsi que des souverains de la Hongrie et de la Lithuanie.

Un heureux concours de circonstances a permis de conserver jusqu'à nos jours l'image de la princesse Marie. Elle est représentée dans la chapelle royale de Znoymo. Il s'agit de la chapelle que son mari, le prince Conrad II, a fait reconstruire et décorer au XII[e] siècle, comme l'inscription, découverte en 1949 lors des travaux de conservation, en témoigne. L'arc de triomphe présente d'un côté le prince Conrad II, qui offre symboliquement à Dieu la maquette du temple, et de l'autre la princesse Marie. Les peintures de cette chapelle comptent parmi les chefs d'oeuvre de l'art roman. L'influence byzantine a été remarquée depuis longtemps dans l'expression artistique du peintre. Cette influence a été d'habitude attribuée au rayonnement culturel de l'Italie ou de l'Allemagne du sud. L'avertissement qu'il faut tenir compte également du monde slave comme intermédiaire (O. Demus) gagne du poids à la lumière de l'origine et de la vie de la princesse Marie. Le présent travail indique aussi l'importance des relations de la Serbie avec l'Europe Occidentale au cours du XII[e] siècle.

(Trad. Ivanka Pavlović)

The Byzantine Heart

Robert Ousterhout

A few years ago, Mehmet Tunay focused attention on the so-called heart motif that appears on the facades of a number of Constantinopolitan churches, as well as on one early Ottoman mosque.[1] By analyzing the construction materials employed in the different examples, he concludes — probably correctly — that the Seyyid Mehmed Dede Zaviyesi in Yenişehir (fig. 1) is fundamentally different from the Byzantine examples. Whether it was constructed by Ottoman or Byzantine builders, it is the product of a separate workshop tradition.

The article exposes a common difficulty in the study of historical architecture: how does one determine the architectural relationships that once existed between buildings, regions, or — in this example — cultures. Problems arise with the failure to distinguish between workshop practices and stylistic similarities. While decorative features, such as the heart motif, can be transferred by imitation, methods of wall construction must be learned through active participation.[2] Of course a decorative vocabulary can be associated with a specific workshop, but I suspect that the "signature" of the workshop lies more in the manner in which the materials are used.

The "recessed brick" technique, for example, could only be learned through direct experience with a workshop. When the building was completed, the distinctive details of the construction technique would no longer be visible. On the other hand, the surface details of the technique could be imitated as an element of style. At the Koimesis church in Nicaea, for instance, the characteristically broad mortar beds appeared, but without the corresponding recessed brick courses.[3]

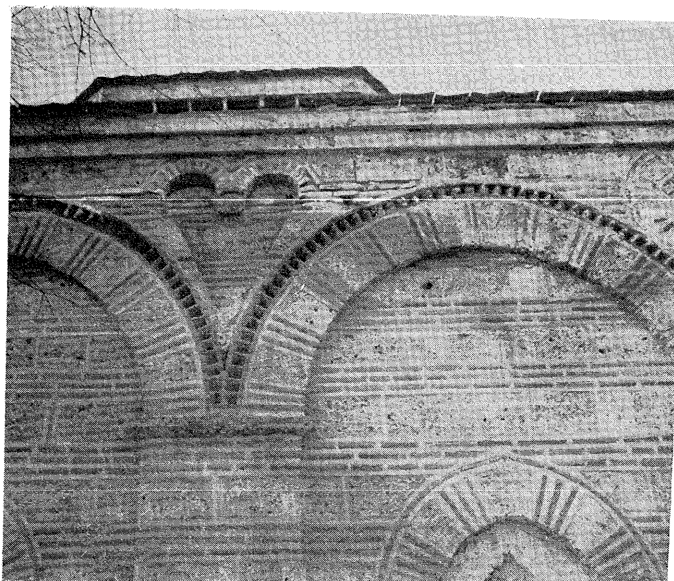
The indented heart motif, then, should be regarded as a decorative element that could be transmitted along with other stylistic details. The image most likely originated in Constantinople. Its appearance is most numerous in the Byzantine capital, and the other examples are found in areas under the influence of that city. The purpose of this short communication is to present several more examples of the motif and to offer a few suggestions as to its interpretation.

*

Perhaps the earliest surviving example of the indented heart is the farthest removed from Byzantium. As S. Marco in Venice, begun ca. 1063, a row of such hearts appears in the spandrels of an arcade on the west facade of the south transept (fig. 2). The motif is formed by two small arches that spring from an arcade and an intermediate corbel, and the curvature of the arcades helps to define the indented forms, although the lower V-shaped indentation has been eliminated. This part of the building was included in the notorious restoration of ca. 1865—1875 conducted by G. B. Meduna, so the authenticity of this detail may be questioned.[4] But it would seem most probable that this feature was carried over from the original building. To my knowledge, this is the unique example of the heart motif in the Veneto, and it is unlikely that such an unusual design was introduced by the restorers. Rather, I suspect that the original motif was misunderstood by the restorers, and that the lower portion of each heart was lost in the restoration. Thus the design now appears something like a typical North Italian corbel table.

In addition, although the plan of S. Marco follows that of the sixth-century church of the Holy

Fig. 1. Yenişehir. Seyyid Mehmed Dede Zaviyesi, east facade.



[1] M. I. Tunay, *Masonry of late Byzantine and early Ottoman Periods*, Zograf 12 (1981) 76—79.

[2] For a penetrating study of the relationship of construction methods and facade decoration, see G. Velenis, *Hermēneia tou exōterikou diakosmou stēn byzantinē architektonikē*, Thessaloniki 1984.

[3] Velenis, *Hermēneia*, 67—68. The now destroyed Koimesis church at Nicaea was long thought to have utilized the "recessed brick" technique in an 11th-century remodelling; see C. Mango, *The Date of the Narthex Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea*, Dumbarton Oaks Papers 13 (1959) 245—252. This was later disproved in a study of the ruins by U. Peschlow, *Neue Beobachtungen zur Architektur und Ausstattung der Koimesis-kirche in Iznik*, Istanbuler Mitteilungen 22 (1972) 145—186.

[4] My thanks to Joan Richardson of Princeton University for bringing this example to my attention and for providing me with the photograph. O. Demus, *The Church of S. Marco in Venice*, Dumbarton Oaks Studies 6, Washington 1960, 89—99, would like to see the chief architects as coming from Byzantium, while noting that the construction technique is western. See also F. Zuliani, *Considerazioni sul lessico architettonico della San Marco Contariniana*, Arte Veneta 29 (1975) 50—59. For the restorations of the 19th century, see most recently M. Dalla Costa, *La Basilica di San Marco e i restauri dell'Ottocento*, Venice 1983.

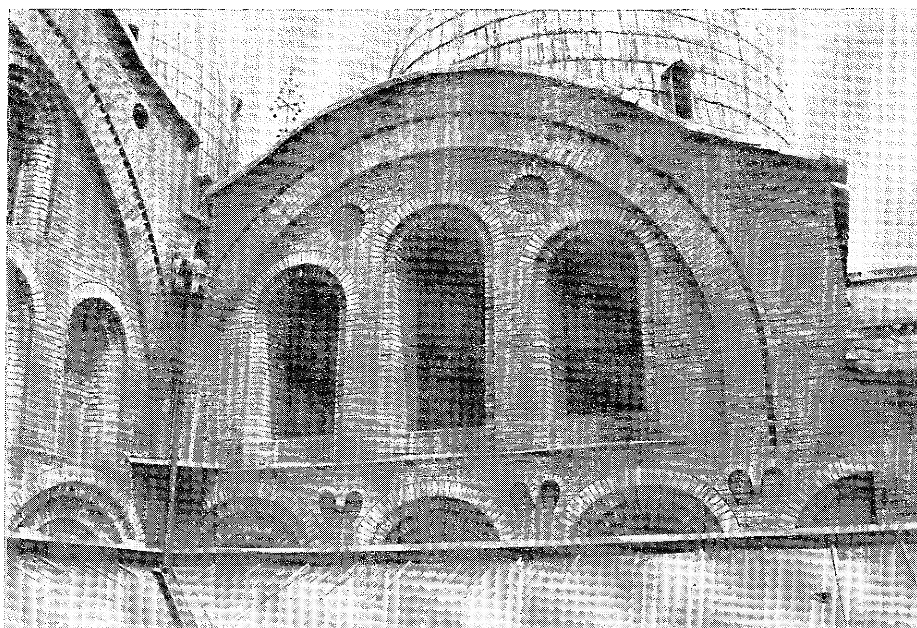


Fig. 2. Venice. S. Marco, west facade of south transept (photo: J. Richardson).

Apostles from Constantinople, much of the architectural decoration reflects the contemporaneous architecture of the Byzantine capital. For example, the articulation of the west facade with triangular and semicircular pilaster strips repeats elements found a decade earlier at the church of H. Georgios in the Mangana at Constantinople.[5] The builders of S. Marco were familiar with Byzantine architecture, but they were not Byzantines. The wall construction is characteristic of the Veneto, with fat bricks and thin mortar beds. In fact, the brick is reused Roman brick, and the construction is frequently of poor quality.[6] The appearance of the heart motif should be seen as a part of a larger borrowing of stylistic features from the Byzantine capital, incorporated into a local production.

The form and position of the S. Marco hearts represent the most common variation of the motif. Similar examples are found on the north facade of the Chora (Kariye Camii) in Constantinople, ca. 1316—1321 (figs. 3—4).[7] Bracketed between larger arches that help to define the lower portion of each, a heart appears in both levels of the facade arcading, alternating with several other decorative motifs. A century later, a similar heart was constructed on the belfry of the Vatopedi monastery on Mt. Athos (fig. 5).[8] The tower is dated 1427 and includes an

---

5 F. Zuliani, Considerazioni, fig. 6; R. Demangel and E. Mamboury, *Le quartier des Manganes et la première région de Constantinople,* Paris 1939, 19—37, figs. 21—22.

6 F. Forlati, *Storia e restauri di San Marco di Venezia,* Palladio, n.s. 15 (1965) 71—85.

7 R. Ousterhout, *The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul,* Dumbarton Oaks Studies 25, Washington 1987, 134.

Fig. 3. Istanbul. Chora Monastery (Kariye Camii), north facade.

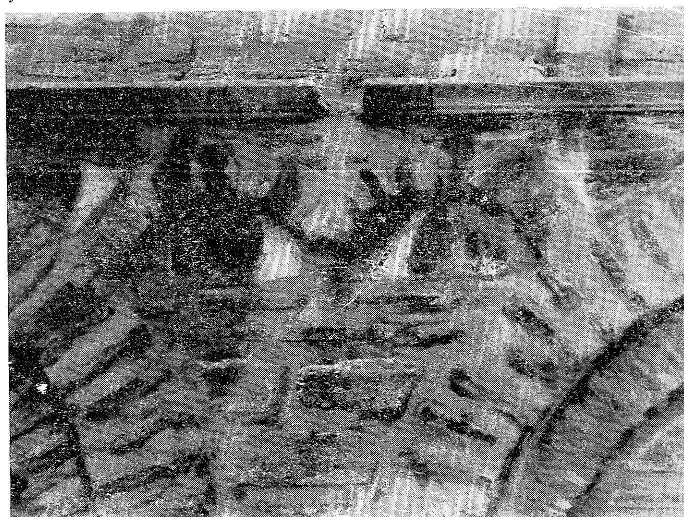




Fig. 4. Istanbul. Chora Monastery (Kariye Camii), north facade.

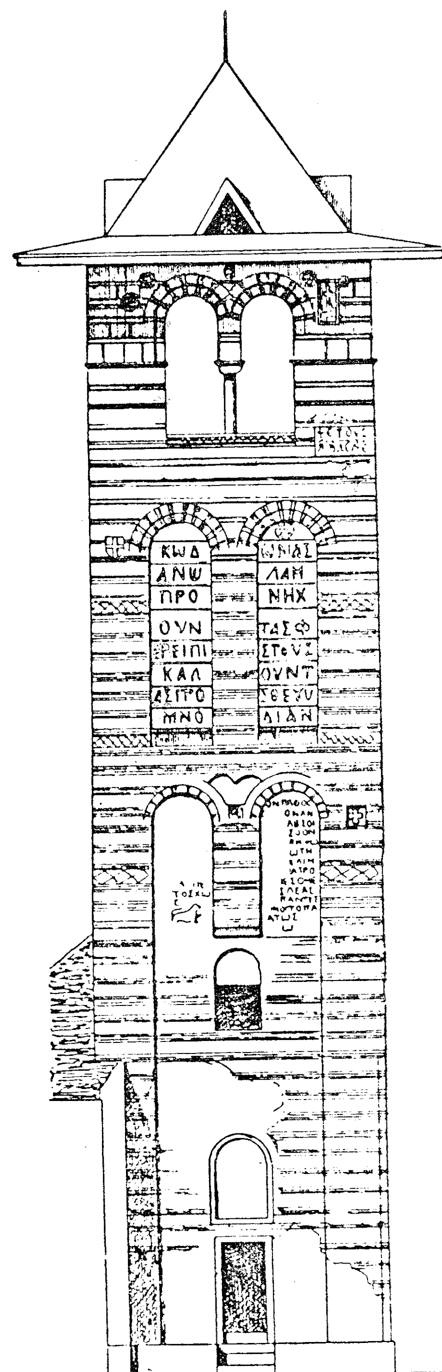


Fig. 5. Mount Athos, Vatopedi Monastery. Belfry (drawing from G. Millet, L'école grecque).

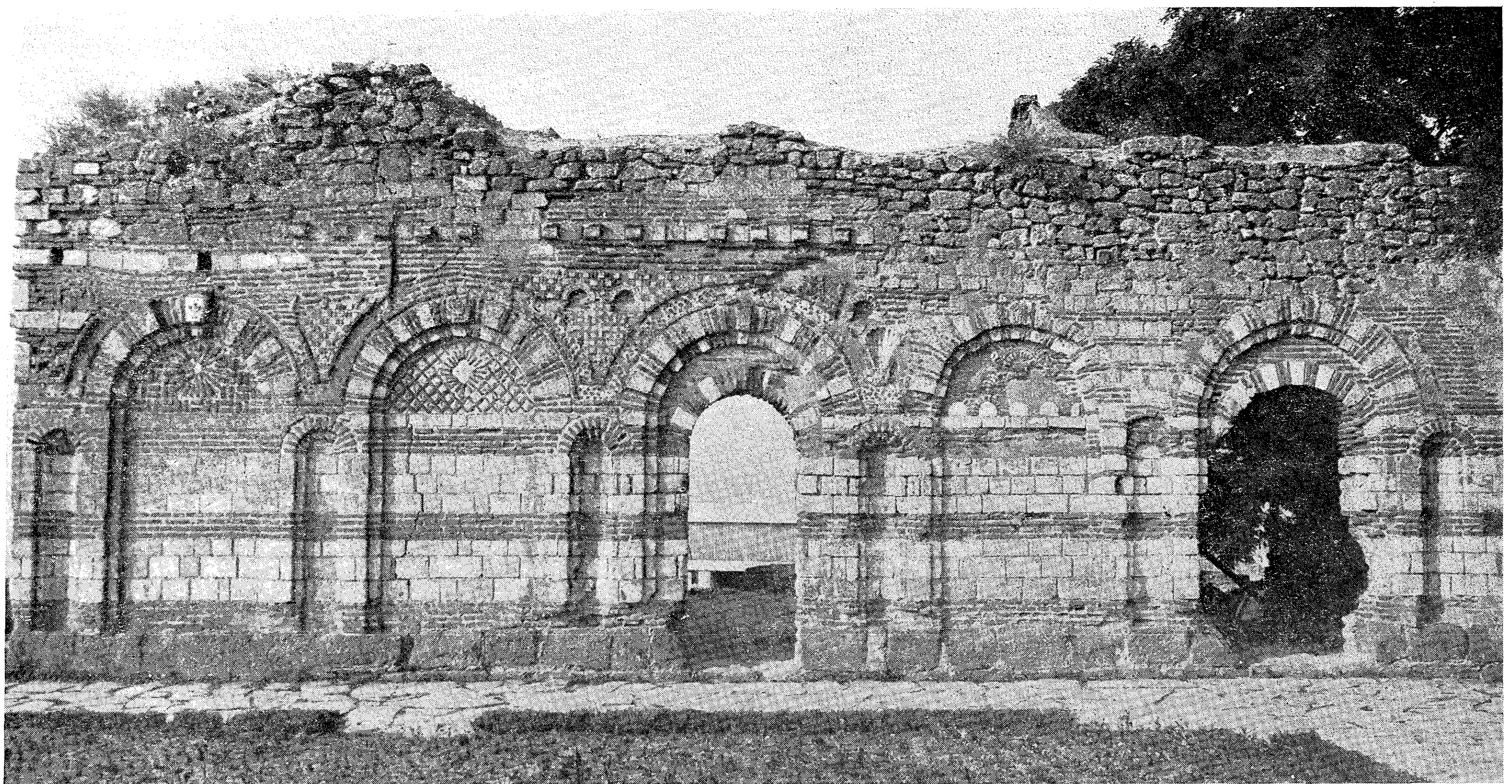


Fig. 6. Nesebar. Sv. Ivan Aliturgetos, north facade.

indented heart nestled between the arches of the lowest facade arcade.

The numerous decorative hearts on the facades of Sv. Ivan Aliturgetos at Nesebar are similarly positioned (figs. 6—7). Perhaps the most Constantinopolitan of the Nesebar churches, Sv. Ivan must date from the middle of the 14th century.[9] At least three examples once decorated the north facade. While positioned within the spandrels, the motifs show an interesting interpretation of the common theme. In the central spandrel, and probably in the east one as well, the arches are of carved stone with a fleur-de-lis at the midpoint, and the surface of the heart is filled with a decorative pattern in brick and stone. The third example is topped by brick arches, and a carved stone shell motif appears within the field. The same designs may have appeared elsewhere on the building. Rachenov reconstructed two hearts on the west facade, and a set of carved stone arches has been built into the rubble of the northwest corner of the building. In addition, single arches appear in the half-spandrels to either side of the west facade — perhaps "half-heartedly."[10] Unlike the restrained appearance of the motif at S. Marco or at the Chora, at Sv. Ivan the hearts appear as a part of a larger program of decorative arcading. Similar forms appear in the upper parts of the facade, supported by corbels.

Another variation of the motif appears on the north facade of the church now known as the Kalenderhane Camii in Constantinople, dating from the end of the 12th century (fig. 8).[11] Positioned above the lunette window, the heart is similar in form to the other examples, but it is treated as a free element introduced into an otherwise plain surface. While located near the spandrel, the heart form is defined separately from the window arches, although the lower portion of the inset design is delineated by curved lines.

A similarly isolated example is found on a tower of the Yoros Castle on the Bosphorus, north of Constantinople.[12] The heart appears as the only decoration on a wall of rough brick and stone construction. The arches and field are of brick. Unfortunately the castle is located on a military installation, so it cannot be visited. The only illustration available is that published by Eyice, who suggested a 13th- or 14th- century date for the tower, based on the assumption that the indented heart motif belongs to the Palaeologan period.[13] Nevertheless, this dating would seem to be correct.

At the sea wall of the Philanthropos monastery in Constantinople, for which a 12-th-century date seems preferable to the more commonly assigned Palaeologan date, the indented heart is also treated as an independent design element, but part of a larger decorative composition (fig. 9).[14] While positioned between arches of varying heights and sizes, the heart forms are defined separately from these, and the sloping sides are not delineated by the larger arches.

Many of the same decorative elements that form the free composition of the Philanthropos sea

---

[8] G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine,* Paris 1916, 136. This portion of the belfry is apparently plastered and painted.

[9] A. Rachenov, *Églises de Mésemvria,* Sofia 1932, 36—58, pls. 11—23.

[10] Rachenov, *Églises,* pls. 20—21.

[11] C. L. Striker and Y. D. Kuban, *Work at the Kalenderhane Camii in Istanbul,* Dumbarton Oaks Papers 21 (1967) 267—271; 22 (1968) 185—193; 25 (1971) 251—258.

[12] S. Eyice, *Bizans Devrinde Boğazici,* Istanbul 1976, 86, fig. 116.

[13] *Ibid.*

[14] T. F. Mathews, *The Byzantine Churches of Istanbul: A Photographic Survey,* University Park, PA, 1976, 200; and W. Müller-Wiener, *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls,* Tübingen 1977, 190, date the substructure to a recorded 1308 rebuilding. S. Ćurčić, *Review of Mathews,* Journal of the Society of Architectural Historians 37 (1977) 281; Velenis, *Hermēneia,* 82. n. 1; and Ousterhout, *Architecture,* 29—30, and n. 78, prefer a 12th — century date.

Fig. 7. Nesebar. Sv. Ivan Aliturgetos, north facade.

wall appear again on the east facade of H. Iōannēs at the Lips monastery in Constantinople, built ca. 1283—1303 (fig. 10).[15] The common decorative vocabulary of the two buildings reflects the indeb-tedness of the Palaeologan style to 12th-century developments. But the connection is again one of imitation. The wall techniques of the two differ, and H. Iōannēs does not utilize the "recessed brick" technique, now clearly visible in the earlier building.[16] In addition, the numerous decorative elements at H. Iōannēs are brought into a tighter relationship with the architectural features. But rather that being framed by arches, the heart motif is isolated on a flat area of wall surface.

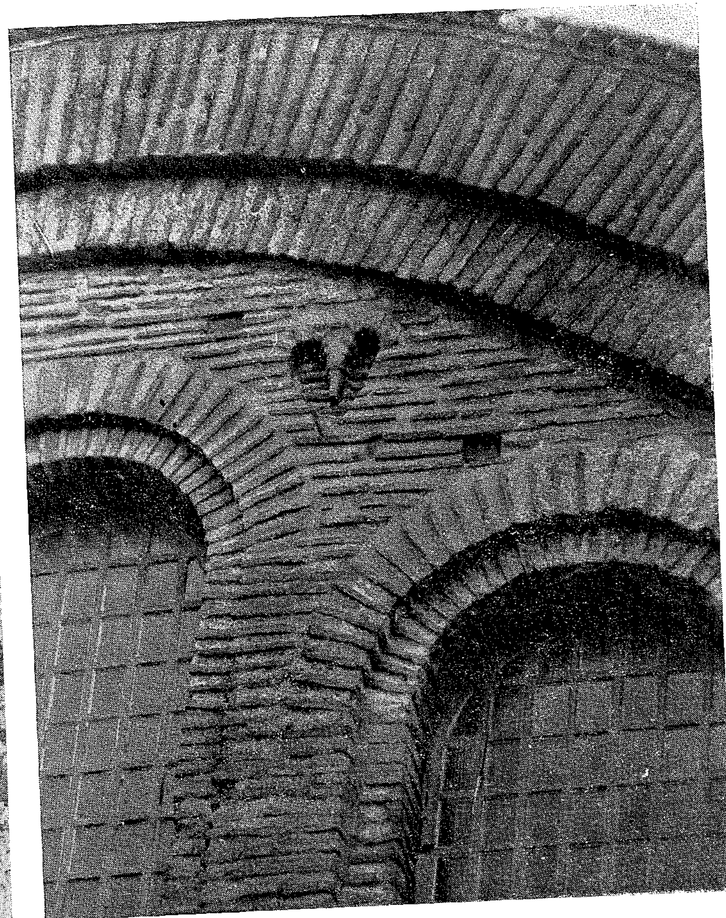


Fig. 8. Istanbul, Kalenderhane Camii, north facade.

A suggestion as to the origin of this motif, as well as a clue to its proper interpretation is provided by two buildings on the island of Chios, an area that maintained strong connections with Constant-inople. The church of Panagia Krina at Vavyli, which probably dates from the late 12th or 13th century, includes several examples of the indented heart as parts of a larger program of facade decoration (figs. 11—14).[17] In numerous examples, the heart appears between arcades. Rather than including an inter-mediate corbel, a stone mullion or colonnette supports the smaller arches. Similar doubled arches with mullions appear elsewhere on the building, but occasionally the indented forms have vertical sides. The blind arcades thus created are identical in form to the mullioned windows of the building. A variation also occurs with one sloped side and once vertical side. On other parts of the facades window arcades are framed by decorative arches, and smaller arches spring from larger ones. Indentical forms appear on a second Chios church, H. Georgios Sykousis, but these are now covered with plaster (figs. 15—16).[18]

What are we to make of all this? First, in the two buildings from Chios, arcading is used for its full decorative potential. With the intermediate colonnette or mullion, the small, coupled arches are clearly meant to be part of the decorative arcading of the facades. Often these motifs help to relate larger arches of varying dimensions to one another. Second, the motif seems to have developed as a visual echo of facade arcading or window forms — that is, from standard features in the articulation of a Middle Byzantine church facade. These elements

---

[15] Th. Macridy, et al., *The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) at Istanbul*, Dumbarton Oaks Papers 18 (1964) 251—298.

[16] Similarities and differences in the construction and decoration of the two buildings are discussed by S. Y. Ötüken, *Istanbul Son Devir Bizans Mimarisinde Cephe Süslemeleri*, Vakiflar Dergisi 12 (1978) 213—233.

[17] H. Buchwald, *Lascarid Architecture*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 28 (1979) 274—276), 292, gives a date of ca. 1225—1240; see also Velenis, *Hermēneia*, 90—94, 151—154, esp. 92, n. 1.

[18] Ch. Bouras, *Chios*, Athens 1974, 53—54; A. K. Orlandos, *Monuments byzantins de Chios*, Athens 1930, 49—50.

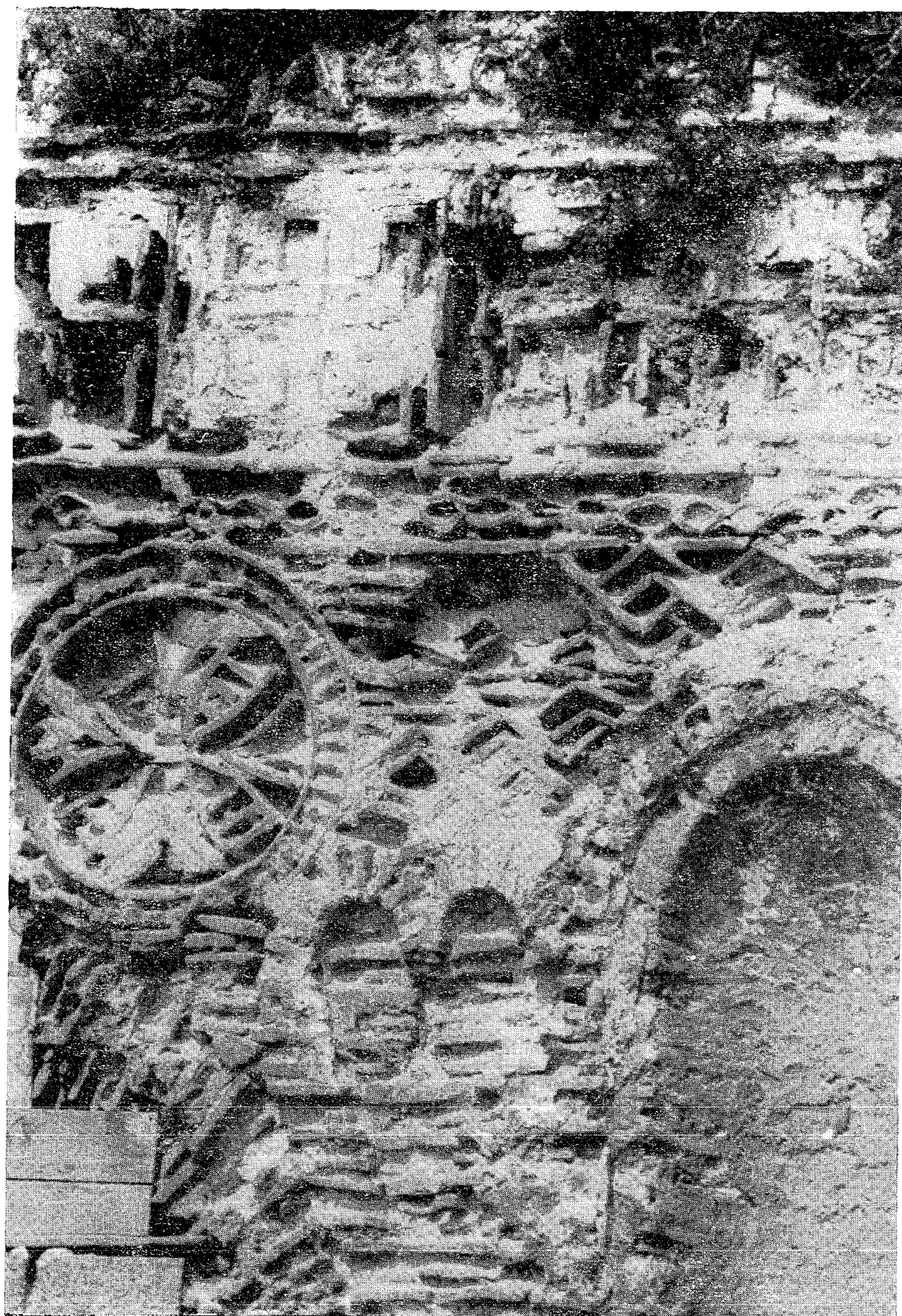


Fig. 9. Istanbul. Philanthropos Monastery, sea wall.

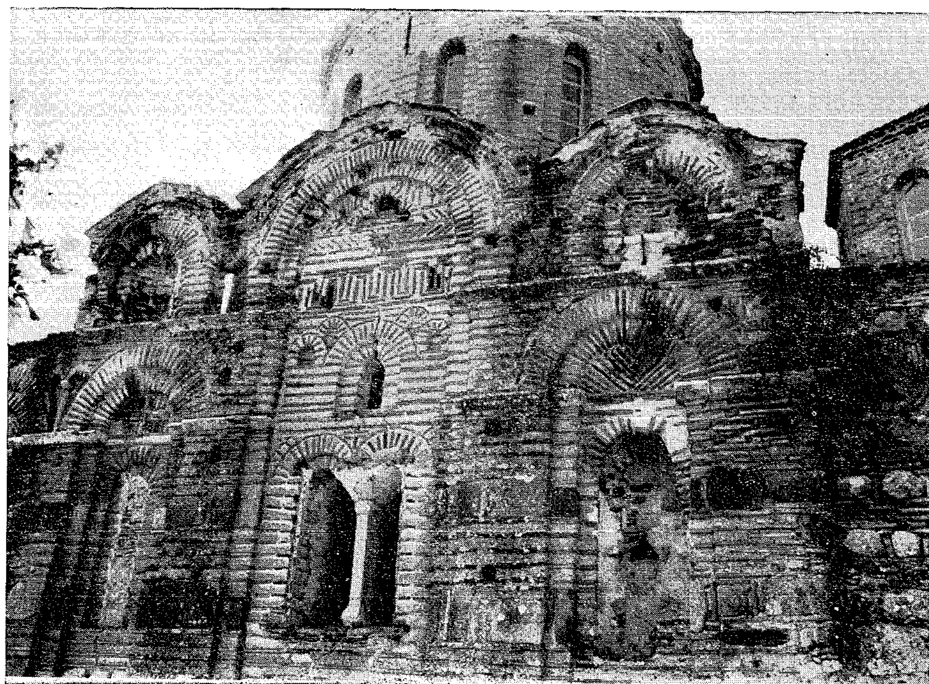




Fig. 10. Isatnbul. H. Iōannēs of Lips (Fenari Isa Camii), east facade.

were subsequently removed from their original context and applied as decoration. Nevertheless, the architectonic character of the form is maintained. In the Constantinopolitan examples as well, the motif maintains a clearly architectonic form. Normally the indented hearts include a finely profiled stone corbel supporting the arches.

We may assume that the surviving examples of the indented heart represent a mere fraction of the original number. And while there is no absolute chronology, a hypothetical geneology may be proposed for the development of the motif:

1. The indented heart originated, perhaps in the 11th century, when standard elements of facade articulation began to be used as decorative motifs.
2. Most commonly, the design would be related to facade arches, in effect, multiplying the arcading. The most popular form, as visually contained and logical in the overall design, was the heart motif positioned in the spandrel.
3. With the loosening of architectonic rigor in facade decoration, probably in the late 12th century, the motif began to be applied as an independent design element.
4. Both the independent and the architecturally dependent variations continue into the Palaeologan era.

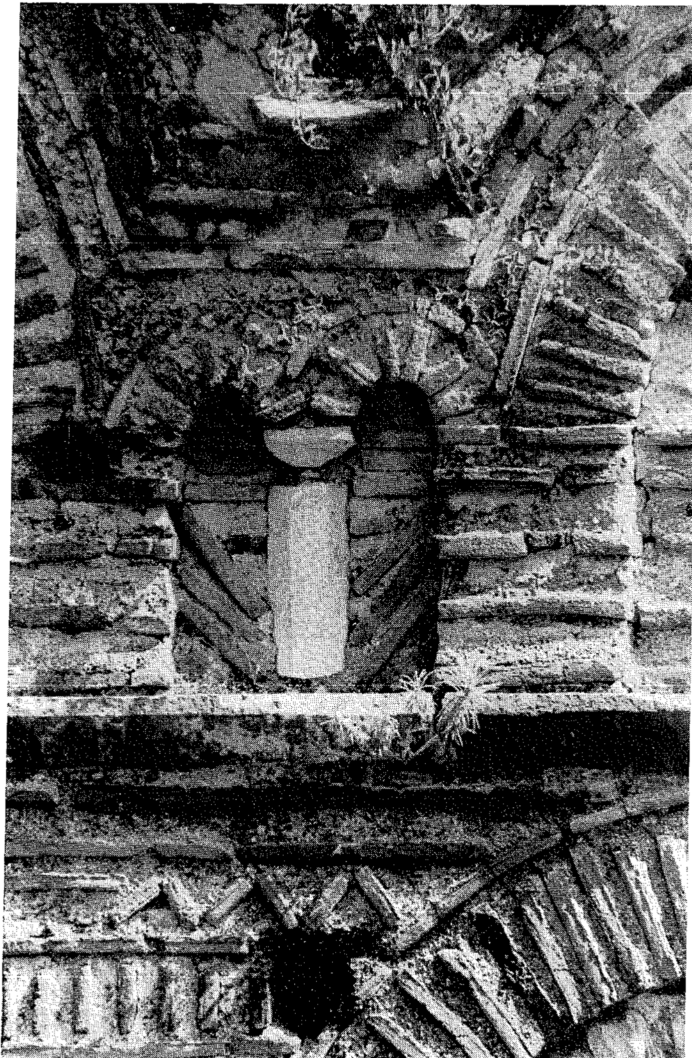
Fig. 11. Vavyli, Chios. Panagia Krina, north facade.



Fig. 12. Vavyli, Chios. Panagia Krina, south facade.

The Ottoman example at Yenişehir (fig. 1) is of interest in this respect, appearing as something of a compromise in the two variations. While positioned in a spandrel, the motif is given an independent definition with clearly articulated, sloping sides. These were apparently necessary because of the dogtooth outlining of the arcades. Unique in this example, the dogtooth would have formed an awkward intermediary between the large and small

Fig. 13. Vavyli, Chios. Panagia Krina, south facade.



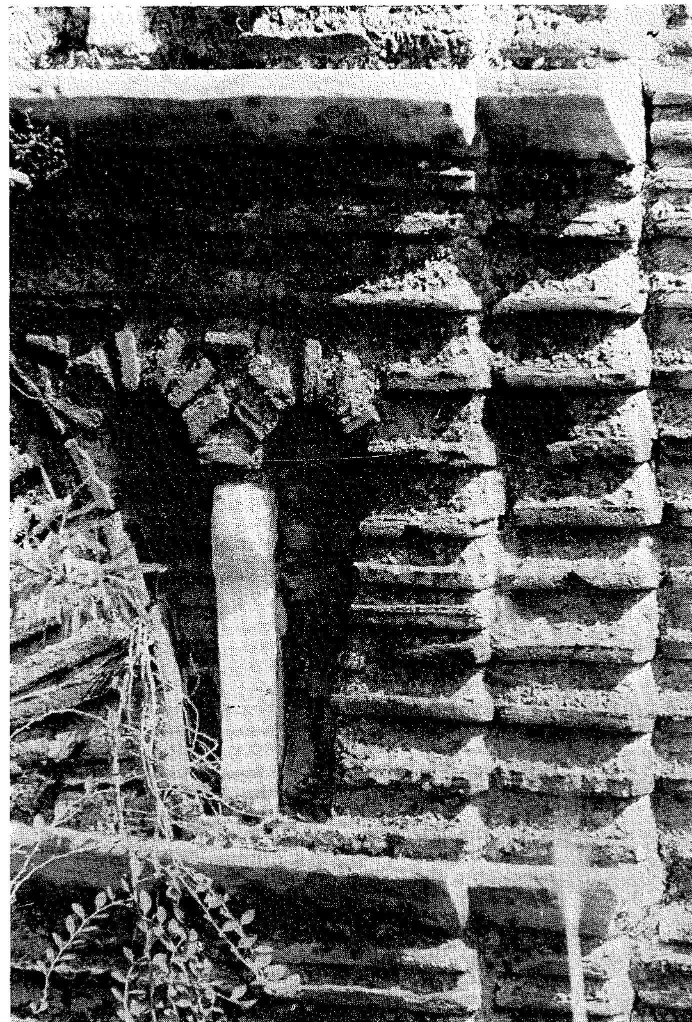


Fig. 14. Vavyli, Chios. Panagia Krina, south facade.

Fig. 15. Chios, H. Georgios Sykousis. H. Georgios, south facade.



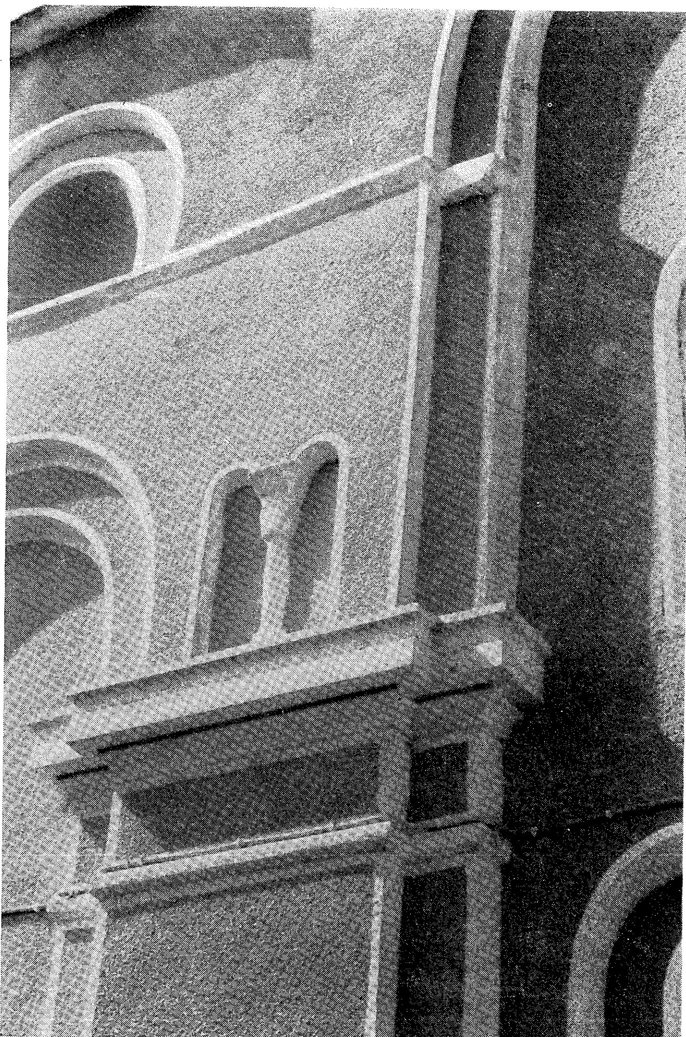
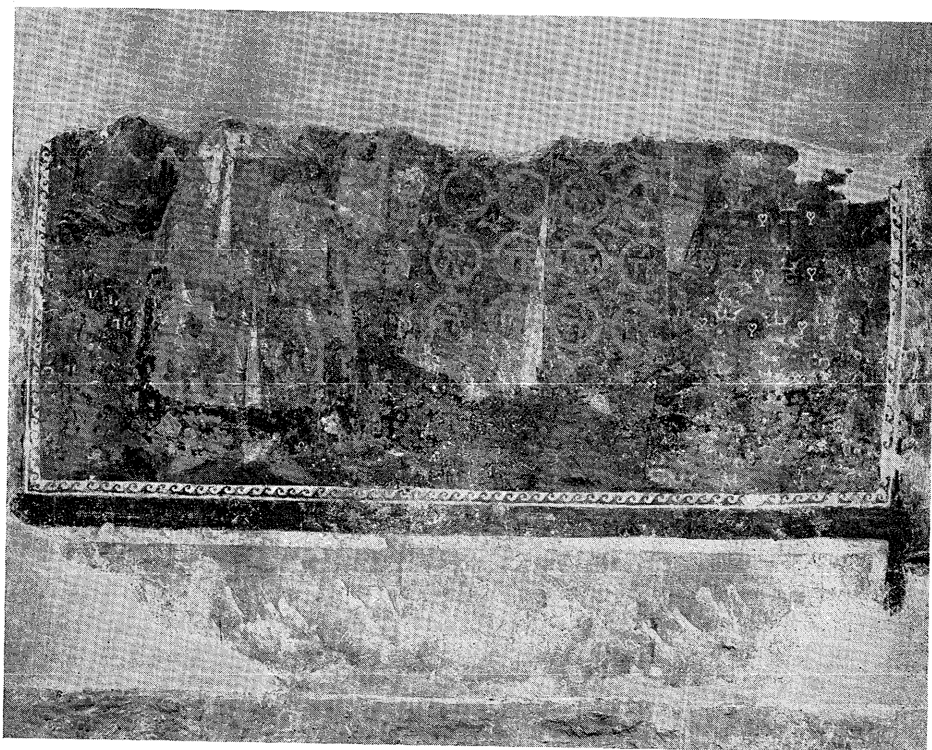


Fig. 16. Chios, H. Georgios Sykousis. H. Georgios, south facade.

Fig. 17. Istanbul. Chora Monastery (Kariye Camii), exonarthex. Tomb of Irene Raoulaina Palaeologina: A. Remains of fresco (photo: Photographic Collection, Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, Washington, D.C.).



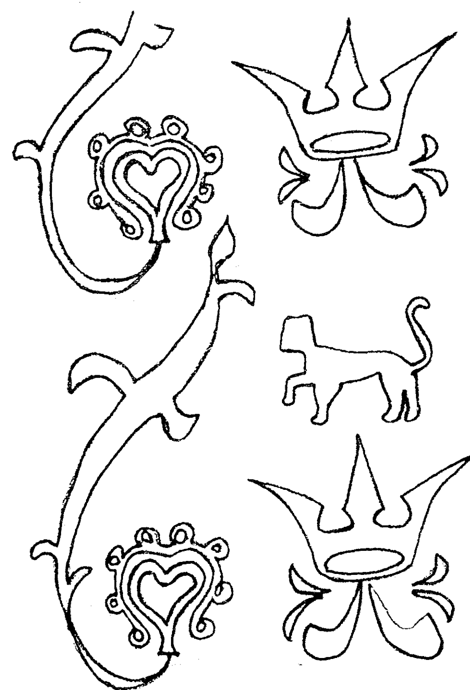


Fig. 17. B. Pattern from garment of child.

arches. As executed at Yenişehir, it seems almost as if the dogtooth frieze has pushed the heart out of its proper position.

*

Finally, the question of interpretation must be readdressed. Was the so-called heat motif meant to represent a heart? I think not. While a similar shape often occurs in relief sculpture, it normally represents an ivy leaf.[19] In the majority of our examples, the form is inherently architectural. However, the independent application of the motif may have some significance.

In the tomb identified as that of Irene Raoulaina Palaeologina in the outer narthex of the Chora, dated ca. 1325—1330, a similar heart motif decorates the garments of a child (fig. 17).[20] Highlighted in white and combined with a vertical running vine motif — the latter almost invisible, it is clear that this is meant to represent a leaf. The image is combined with crowns and heraldic beasts, and its treatment is analogous with the monogram roundels on the main figure in the tomb portrait.

Could the heart-shaped leaf have an heraldic significance, as an emblem associated with a particular Palaeologan family? Such an interpretation would help to explain the isolated images, like that at Yoros Castle. Other curious devices appear on the walls of Yoros, including a shield pattern with its decorated field now missing, as well as a cross-monogram of Michael VIII Palaeologus, and a cross with four B's in the corners, thought to be a Palaeologue coat of arms.[21] Similar devices are to be found on the walls of the Eskihisar near Gebze,

---

[19] E. Maguire, *Cues for Heaven and Earth in Pictorial Detail,* Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers 12 (1986) 46, sees the ivy leaf used in decoration as »a cue to courtly associations in heaven or on earth.«

[20] P. A. Underwood, *The Kariye Djami,* New York 1966, I, 280—288.

[21] S. Eyice, *Bizans Devrinde,* 78—84, pls. 98, 99, 115, 128—131. The motif of the cross surrounded by four B's is also discussed by A. A. Vasiliev, *The Historical Significance of the Mosaic of Saint Demetrius at Sassoferrato,* Dumbarton Oaks Papers 5 (1950) 34—36.

but to my knowledge, these have not been studied.[22] Other such devices appear in funerary art, manuscripts, and coins, but it is unclear whether these represent family emblems, eschatological symbols, or even mint marks. Like the example at the Chora, other devices are often mixed with monograms, as in a funeral slab from the Lips monastery, in a carved archivolt found at the Seraglio Point, and in the funeral shroud of Maria Mangop.[23] The heart at Sv. Ivan in Nesebar is combined with a carved fleur-de-lis, a device sometimes associated with the Palaeologue family.[24]

Byzantine heraldry remains to be studied, but a few observations may be ventured. First, the application of such symbols may have begun in the 12th century with the introduction of chivalric practices under Manuel Komnenos.[25] Such easily identifiable emblems would have been necessary for jousting and other knightly competitions. Intriguingly, a 12th-century date would correspond the earliest appearance of the heart as an independent design motif. Second, if these are indeed heraldic symbols, they lack the specificity and well-developed vocabulary of Western European heraldry. Moreover, many of the Byzantine emblems are taken from the common decorative vocabulary of Byzantine art and architecture. Consequently, it may be impossible to determine when and how the images should be interpreted.

In several instances, such as the Kalenderhane Camii, the Philanthropos, H. Iōannēs of Lips, and Yoros Castle, we may speculate that the motif might be an emblem originally associated with the Komnene family, later assumed by the Palaeologues. But I suspect that most examples are no more than architectural decoration, related to the arcading of the facade. In the final analysis, *if* the image is to be interpreted symbolically, it is clear that the architectural form preceded the application of any specific meaning.

[22] The devices on the walls of Eskihisar include a triangular shield with its field missing, a rising sun pattern, and an elaborated swastika: The latter pattern, reversed, appears in the spandrels of the west facade of Profitis Elias in Thessaloniki, thought to be an imperial foundation of the later 14th century; see Th. Papazōtos in C. Mavropoulou-Tsioumi, ed., *Thessaloniki and Its Monuments*, Thessaloniki 1985, 128—136. The positioning of this motif suggests a comparison with monograms, as for example at the Holy Apostles in the same city; see *Thessaloniki*, 100, for illustration.

[23] For the three devices see comments by C. Mango, *Additional Finds at Fenari Isa Camii*, Dumbarton Oaks Papers 22 (1968) 181 and fig. A. G. Vikan, Review of *Patronage in Thirteenth-Century Constantinople: An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy*, by H. Buchtal and H. Belting, Art Bulletin 63 (1981) 326, and figs. 1—5, would like to see these images as well as the six-petalled flower that appears on the coinage of Andronikos II, as abbreviated representations of cherubim and seraphim — »emblems of power and signs of divinely bestowed protection.« But this does not explain why they appear virtually interchangeable with monograms or monogram roundels. Neither would this interpretation eliminate the possibility that other devices might have heraldic significance.

[24] See Th. Papazōtos, *Hē Latreutikē Eikona tēs Panagias Faneromenēs stē Veroia*, Makedonikōn 18 (1978) 207—218. The fleur-de-lis also appears on the coins of Theodore II; see M. Hendy, *Coinage and Money in the Byzantine Empire. 1081—1261*, Washington 1969, pl. 35, no. 14; and on the drum of the dome of the Theotokos Mougliotissa in Istanbul; Mathews, *Byzantine Churches*, 368—369.

[25] F. Koukoulēs, *Byzantinon Bios kai Politismos*, Athens 1949, III, 144—147.

Византијско срце

Роберт Остерхут

Р. Остерхут полази од чланка Мехмета Тунаја који је пре неколико година објављен у Зографу (12, 1981) где је пажња усмерена на тзв. мотив срца који се појављује на фасадама неколиких цариградских цркава. Такође се јавља и на једној раној отоманској мошеји. Анализом материјала конструкције, његове примене на различитим местима, изведен је закључак, највероватније исправан, да се мотив на Seyyd Mehmed Dede Zaviyesi у Јенишехиру (fig. 1) из основа разликује од византијских. Производ је посебне радионичке традиције.

Остерхут износи да је сврха његовог саопштења да предочи неколико даљих примера реченог мотива и да понуди неке сугестије и тумачење.

Можда је најстарији очувани пример удубљеног срца уједно и најудаљенији од Византије. Појављује се на западној фасади јужног трансепта цркве Св. Марка у Венецији (fig. 2). Мотив образују два мала лука који полазе од аркада и у средини се наслањају на конзолицу. Кривине аркада образују угао који остаје удубљен, а изнад малих лукова је површина основне равни зида. Колико је познато, то би био јединствен пример мотива срца у Венету и не чини се прихватљивим да су овакво неуобичајено решење унели рестауратори (око 1865—1875). Облик је пренет са првобитне грађевине. Треба додати да, иако план Св. Марка следи план Св. Апостола цариградских, већи део архитектонске декорације одражава њему савремену архитектуру византијске престонице. Градитељима Св. Марка била је блиска византијска архитектура али они нису били Византинци. Облик и положај срца на Св. Марку представља најуобичајенију варијанту тог мотива. Слични примерци налазе се на северној фасади Хоре у Цариграду из око 1316—1321 (figs. 3—4). Век касније изведено је слично срце на звонику манастира Ватопеда на Атосу; датује се у 1427. годину (fig. 5).

Многа декоративна срца на фасадама Св. Јована Алитургетоса у Месемврији постављена су на сличан начин (figs. 6—7). Можда би месемвријску цркву Св. Јована, понајвише цариградску од свих цркава, требало датовати у средину XIV века. Мотив показује веома занимљиво тумачење уобичајене теме. Аутор даје детаљан опис и подвлачи разлике.

Друга варијанта мотива јавља се на северној фасади цркве познате сада као Календерхане џамија у Цариграду, која потиче из краја XII века (fig. 8). Изведено изнад лучног прозора, срце је по форми истоветно са осталим примерима, али је обрађено као слободан елеменат постављен на иначе равну површину. Без обзира на то што је постављено близу угла међу луцима, његов облик је одређен независно од прозорских лукова.

Пример издвојен на сличан начин налази се на кули замка Јорос на Босфору, северно од Цариграда. Срце се појављује као једини украс на зиду који је израђен од грубе опеке и камена. Пошто је објекат недоступан, једина илустрација којом се располаже јесте она објављена код Ејџиа, с предложеним датовањем куле у XIII или XIV век.

На зиду према мору Филантропосовог манастира у Цариграду, чије се датовање у XII век чини прихватљивијим од уобичајеног смештања у време Палеолога, удубљено срце је такође обрађено као независан елеменат, али сада као део веће декоративне целине (fig. 9).

Многи од декоративних елемената из слободних композиција на зиду према мору јављају се поново на источној фасади цркве Св. Јована у Липсовом манастиру у Цариграду, саграђене око 1283—1303. године (fig. 10). Аутор наводи сличности по мотивима и разлике у техници извођења.

Сугестију о пореклу и интерпретацији мотива пружају две грађевине на острву Хиос, на подручју које испољава јаке везе са Цариградом. Црква Панагија Крина у Вавилију, вероватно из касног XII или из XIII века, има неколико примера увученог срца који чине део опширнијег програма фасадног украса (figs. 11—14). Ту се појављује и камени мено или колонета наместо средишње конзолице, да би се на њих ослонили мали луци срца. Сличне двоструке аркаде се налазе и другде на грађевини, али понека удубљена творевина има вертикалне странице. На тај начин изграђене, слепе аркадице по облику су истоветне с прозорима са меноом на истој грађевини. Постоји и варијанта са једном искошеном а другом вертикалном страном. Истоветни облици јављају се и на другој цркви на Хиосу, на Св. Ђорђу Сикузису, али су мотиви сада прекривени малтером (figs. 15—16).

Шта се може закључити на основу свега овог? Као прво, на двема грађевинама на Хиосу аркаде се примењују због њихових декоративних могућности. Са средишњим колонетама или са меноом, мали састављени луци су замишљени с јасном идејом да буду део опремања фасада луцима ради украшавања. Ови мотиви често помажу да се већи луци неједнаких димензија повежу једни с другима. Као друго, изгледа да се мотив развио као визуелни ехо начина рашчлањавања фасада луцима, или из облика̂ прозора̂, тј. из стандардних ликова у артикулацији фасада средњовизантијских цркава. Ови елементи су се поступно издвојили из првобитног контекста и примењивани су као украс.

Може се претпоставити да очувани примери удубљеног срца представљају тек пуки део њиховог изворног броја. Пошто нема апсолутне хронологије, може се предложити хипотетичка генеалогија овог мотива:

1. Удубљено срце настало је, вероватно, у XI веку, када су се стандардни елементи артикулације фасада почели да користе као декоративни мотиви.

2. Решење се претежно усклађује са луцима фасада и у суштини увећава њихов број. Најпопуларнији облик, визуелно добро смештен и логичан у свеколиком решењу, био је мотив срца постављен међу луцима.

3. Упоредо са попуштањем архитектонске строгости у украшавању фасада, вероватно у касном XII веку, мотив се почео примењивати као независан елемент дизајна.

4. Обе варијанте, независна и архитектонски зависна, протежу се до у епоху Палеолога.

Отомански пример из Јенишехира (fig. 1) од интереса је у овом погледу пошто се јавља као неки компромисни спој двеју варијаната.

Коначно се мора поставити питање интерпретације. Да ли је требало да тзв. мотив срца представља срце? Р. Остерхут мисли да није. Сличан облик се често јавља на рељефима, где под нормалним околностима представља лист бршљана. У већини наведених примера изграђени облик јесте неразлучиво архитектонски. Како год било, независна примена мотива могла би носити неко значење.

Изнад гроба који је идентификован као гроб Ирине Раулене Палеологине, у спољашњој припрати Хоре (датовано око 1325—1330), сличан мотив срца украшава одору једног детета (fig. 17). Начин обраде показује да је замисао била да мотив представи лист. Облик је комбинован са крунама и хералдичким животињама. Да ли би лист у облику срца могао имати неко хералдичко значење, као амблем који је у вези с неком од породица Палеолога? Такво тумачење би помогло да се објасне издвојене представе попут оне на замку Јорос. Једна другачија схема која подстиче радозналост јавља се на зидовима Јороса. Ту су мотиви штита са декорисаним пољима, која су пропала, и монограмски крст Михајла VIII Палеолога, затим крст са четири вите (B) у угловима. Мисли се да су то неки од грбова Палеолога. Слична решења налазе се на зидовима Ескихисара у близини Гебзе, али она, колико је познато, нису проучавана. Друга решења, попут ових, јављају се у надгробној уметности, у рукописима и на новцу. Није јасно да ли представљају породичне амблеме, есхатолошке симболе или чак ознаке ковница. Попут примера на Хори, и остале схеме су измешане са монограмима, што се среће на једној надгробној плочи, а и друге. Срце на Св. Јовану у Месемврији комбиновано је с крином, а то је образац који се понекад везује за породицу Палеолога.

Византијска хералдика чека на своје проучавање, али се и поред тога можемо усудити да изнесемо нека запажања, закључује Остерхут. Прво, овакви симболи могли су почети да се примењују у XII веку, са увођењем витешких служби под Манојлом Комнином. Ти лако распознатљиви амблеми били су неопходни за турнире и друге витешке скупове. Зачудо, време XII века одговара и најранијој појави срца као независног ликовног мотива. Друго, ако су то заиста хералдички знаци, мањка им врсност и добро изграђен вокабулар западноевропске хералдике. Штавише, многи од византијских амблема преузети су из устаљеног декоративног репертоара византијске уметности и архитектуре. Сходно томе, било би немогуће одредити у ком случају и на који начин треба тумачити посматране облике.

У вези са неколико примера, као што су Календерхане, Филантропос, Св. Јован у Липсовом манастиру и замак Јорос, смемо размишљати о томе да би мотив могао бити и амблем који је првобитно био везан за породицу Комнина а да су га касније прихватили Палеолози. Р. Остерхут претпоставља да већина примера није ништа више до архитектонски украс повезан са разрађивањем система аркада на фасадама. У коначној анализи, закључује, *ако* се и изнедри задатак да се решење тумачи симболички, јасно је да архитектонски облик претходи било каквом приписаном посебном значењу.

(ИИУ, Ј. М.)

О владарским портретима у Љуботену и времену настанка зидне декорације

Загорка Расолкоска-Николовска

Посвећено академику Војиславу Ј. Ђурићу

У цркви Св. Николе у селу Љуботену, код Скопља, на северном зиду наоса, налазе се владарски портрети у необичној сцени Деисиса, где је уместо Богородице насликан суверен државе са својом породицом[1] (сл. 1). Цркву је подигла „подвигом и трудом" властелинка госпођа Даница, 1336/37. године, у време краља Стефана Душана, када је старији син Бојко „држао" Матку, а млађи Звечан са Ситницом[2] (сл. 2). Полазећи од године изградње цркве и помена краља Душана, у иконографији владарске композиције није било тешко препознати оновременог српског владара Стефана Душана, његову жену Јелену и њиховог сина, младог Уроша (сл. 1 и 3). То су учинили већ први истраживачи, Еванс,[3] Миљуков[4] и Кондаков.[5] За хронолошко одређивање љуботенског живописа послужили су, у недостатку писаних извора, и изглед историјских ликова, као и композициона шема владарских портрета, где је Урош насликан као пандан својој мајци, па се стога сматрало да и ови портрети потичу из доба царства.[6] Исто тако треба рећи да су досадашњи истраживачи проучавали програм, иконографске и стилске особине живописа и предлагали време око 1348. као датум израде фресака.[7]

Проучавајући владарске портрете у Љуботену, запазили смо неке нове појединости, на којима се пажња стручњака није у довољној мери задржавала, тако да су нас оне довеле до уверења да је зидна декорација настала пре досад предложеног датума, односно да су владарски портрети у Љуботену из периода пре Душановог крунисања за цара у Скопљу, 16. априла 1346. године.[8]

Владарска композиција је веома оштећена, нарочито лица, која су насилно уништена.[9] У средини владарске композиције представљен је Стефан Душан, виши од представе Јелене и младог Уроша (сл. 1 и 3). Натписи уз ликове нису сачувани, те недостаје могућност да њихове титуле послуже за прецизније датовање живописа у Љуботену. На срећу, сачуван је мали остатак Душанове титуле. Наиме, и данас се још може да прочита лево од Душанове главе, „(.)ραль" (сл. 6), што сматрамо да је остатак речи „краль". Први и једини, покушао је да прочита Душанову титулу, још крајем XIX века, П. Н. Миљуков, који је тада, када се свакако и боље видело, прочитао „нь краль" и претпоставио да је Душанова титула гласила „стефань краль" или нешто опширније „(вь христа бога вѣре)нь краль (стефань)".[10] Међутим, иако је исправно прочитао остатак Душанове титуле, Миљуков овај податак није искористио за прецизније датовање живописа у Љуботену. Ослањајући се на Еванса, који је први објавио податке о портретима Душанове породице у Љуботену и који је претпостављао да су настали после Душановог крунисања за цара,[11] Миљуков само наводи да су насликане „три фигуры въ царскихъ одеждахъ, съ вѣнцами и нимбами".[12] Кондаков је једини од досадашњих истраживача који, иако не помиње остатак Душанове титуле, говори о краљевским портретима Душанове породице,[13] али ни то досад није узимано у обзир приликом проучавања ових портрета.

---

[1] Да су владарски портрети укључени у склоп деисисне композиције, запазили су: Н. П. Кондаковъ, *Македонія. Археологическое путешествіе,* Санктпетербуръ 1909, 178; С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку,* Скопље 1934, 57, где се наводи да је лик Богородице могао изостати због тесног простора, што неће бити тачно; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији,* Београд 1974, 61.

[2] Непотпун текст натписа први доноси И. С. Јастребов, *Путовање по Старој Србији,* Гласник Српског ученог друштва 57 (Београд 1884), 57, где је прочитао Елени уместо Даници; П. Н. Милюковъ, *Христіанскія древности Западной Македоніи,* Извѣстия русскаго археологическаго института въ Константинополѣ, IV, в. 1 (София 1899) 129; Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи,* I, Београд 1902, 29, бр. 66; Н. П. Кондаковъ, *нав. дело,* 177—178, сл. 116; Ј. Хаџи-Васиљевић, *Скопље и његова околина,* Скопље 1930, 458; С. Николовска, *Кодикот на манастирот Матка,* Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, I, Скопје 1975, 426. Најпотпуније читање уз исправку код дотадашњих истраживача погрешно прочитане речи Матковци у Матку, у књизи: Г. Томовић, *Морфологија ћириличких натписа на Балкану,* Београд 1974, 56, калк сл. 36, по којој овде доносимо текст:

+сьзида се сии б(о)ж(ь)с(т вьныи храм с(ве)т(а)го вел(и каго ѡца николы

подвигомь трѹдомь г(оспо)жде дьнице вь дни стефана кралѣ дѹшане

а држьаше с(ы)н старѣи боико маткѹ а дрѹги с(ы)нь звечань (сь) ситницомь в(ь) лѣт(о) ѕѡме.:

[3] A. J. Evans, *Antiquarian Researches in Illyricum,* III—IV, 84, 93.

[4] П. Н. Милюковъ, *нав. дело,* 130.

[5] Н. П. Кондаковъ, *нав. дело,* 178.

[6] A. J. Evans, *нав. дело,* 93; С. Радојчић, *Портрети,* 56; исти, *Старо српско сликарство,* Београд 1966, 143; Р. М. Грујић, *Скопска митрополија,* Споменица српско-православног саборног храма Свете Богородице у Скопљу 1835—1935, Скопље 1935, 172; В. Р. Петковић, *Преглед црквава кроз повесницу српског народа,* Београд 1950; Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена,* Београд 1953, 45—46; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске,* 61; К. Балабанов — А. Николовски — Д. Корнаков, *Споменици на културата на Македонија,* Скопје 1980, 30.

[7] С. Радојчић, *Портрети,* 56; Ј. Ковачевић, *нав. дело,* 45; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске,* 61; N. L. Okunev, *Портреты королей-ктиторовъ въ сербской живописи,* Byzantinoslavica II (Prague 1930), 89, предлаже датум око 1350. године.

[8] К. Јиречек, *Историја Срба,* I, Београд 1952, 222.

[9] Руинирано стање у којем се налазила црква Св. Николе у Љуботену описали су најранији истраживачи: Evans (*нав. дело,* 92—93); Милюковъ (*нав. дело,* 128—132) и Кондаковъ (*нав. дело,* 177—180). Међутим, најпотпунији опис стања у којем се налазила архитектура цркве, пре рестаурације, код: Ж. Татић, *Архитектонски споменици у Скопској Црној Гори* (II), *Љуботен,* Гласник Скопског научног друштва, II, 1 и 2 (Скопље 1926), 93—108; опис живописа с најпотпунијим репертоаром даје В. Р. Петковић, *Живопис цркве у Љуботену,* Гласник Скопског научног друштва, II, 1 и 2 (Скопље 1926), 109—124 (посебно о владарским портретима на стр. 114, сл. 3).

[10] П. Н. Милюковъ, *нав. дело,* 130.

[11] A. J. Evans, *нав. дело,* 93.

[12] П. Н. Милюковъ, *нав. дело,* 130.

[13] Н. П. Кондаковъ, *нав. дело,* 178.

Сл. 1. Владарски портрети: краљица Јелена, краљ Душан, млади краљ Урош, Исус Христос и св. Јован Претеча, северни зид, наос (цртеж Н. Цонев)

Треба такође напоменути да се у даљим проучавањима других истраживача, нарочито Светозара Радојчића, који се посебно бавио српским владарским портретима, није обратила дужна пажња на те податке.[14] Томе је допринела и сама иконографија љуботенске владарске композиције, која представља устаљени распоред Душанове породице из доба царства, где се краљ Урош слика као пандан својој мајци. Такав је случај на царским владарским композицијама у припратама Дечана (пролеће 1346—31. VIII 1347)[15] и Леснова (1349),[16] па су аналогно томе и владарски портрети у Љуботену датовани у време око 1348. године.[17]

Запажени остатак Душанове владарске титуле с поменом краља (сл. 6) говори ипак у прилог претпоставци да су владарски портрети у Љуботену настали пре 16. априла 1346. године, када је на државном сабору у Скопљу краљ Душан крунисан за цара, а његов син Урош за краља.[18] У том контексту разматрамо необичну композицију владарских портрета у Љуботену, који су настали, дакле, најкасније у јесен 1345—1346. године. Овом датуму, чини нам се, не противрече ни остали подаци садржани у композицији.

С леве стране, одвојена бордуром од стојећих светитеља прве зоне, прва је на владарској композицији насликана краљица Јелена[19] (сл. 1 и 3). Она носи пурпурну, широку свечану гранацу, богато украшену бисерима, с дугим рукавима, чији се крајеви, изгледа, спуштају скоро до земље. Њена огрлица (манијак) и лорос, чији је задњи део пребачен преко леве руке, као и украси на

[14] С. Радојчић, *Портрети,* 56—57.

[15] Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства,* Зборник радова Византолошког института XX (1981, 115, 127—130).

[16] С. Радојчић, *Портрети,* 55—56, т. XVII, 25; F. Kämpfer, *Das Russische Herrscherbild,* 1978, доноси цртеже на стр. 42 и 43.

[17] О датовању вид. нап. бр. 4.

[18] К. Јиречек, *нав. дело,* нав. место.

[19] В. Р. Петковић, *Живопис,* 114, сл. 3; С. Радојчић, *Портрети,* 57; Ј. Ковачевић, *нав. дело,* 45.

Сл. 2. Ктиторски натпис, над улазом у храм из 1336/7. године (снимак В. Кипријановски)





Сл. 3. Владарски портрети: краљица Јелена, краљ Душан, млади краљ Урош, детаљ (снимак В. Кипријановски)

рукавима, жуте су боје и богато украшени разнобојним драгим камењем. На глави, висока круна је отвореног типа, украшена смарагдима, а на горњој страни бисерима (сл. 4). Исти тип круне запажа се и на Јелениним ранијим портретима у Дечанима, сликаним пре јесени 1343. године.[20] На ушима има велике златне јагодасте наушнице; свака јагода се завршава плавим смарагдом, каквим је украшена и њена круна. Светозар Радојчић, као аналогије овим наушницама, наводи сличне нађене у Драгичеву крај Трнова, јер сматра: „Јелена као бугарска принцеза, могла је пренети тај (специјално бугарски?) украс и на Душанов двор".[21] Краљица Јелена у десној руци држи жезло украшено бисерима. Лице јој је изгребано, те се не могу видети црте лица. Натпис је био исписан изнад њене главе, у више редова. Сачуван је само крст (инвокација), на почетку натписа.

Од репрезентативне фигуре краља Стефана Душана остало је мало. Сачуван је само њен горњи део[22] (сл. 1, 3 и 5). Од владарских инсигнија, очувана је његова круна са орфаносом и препендулијама, а у десној руци жезло у виду шестокраког крста, богато украшено бисерима. Душанова круна је затвореног типа (камелавкион), где се горњи део ослања на два лука. Један иде, како примећује Светозар Радојчић, „као обично, од чела преко темена на затиљак, а други сече тај лук у правом куту".[23] Проф. Радојчић сматра да се такав тип круне јавља на Душановим царским портретима (Лесново) и да се назива стема, истим именом као и византијска круна.[24] Међутим, према новим открићима, Душан носи такву круну и на портретима сликаним пре крунисања за цара, насталим вероватно најкасније у јесен 1345—1346. године, у цркви Св. Николе Болничког у Охри-

---

[20] Г. Суботић, *Хронологија*, 115, 122.

[21] С. Радојчић, *Портрети*, 57.

[22] В. Р. Петковић, *Живопис*, 114, сл. 3; С. Радојчић, *Портрети*, 56—57; Ј. Ковачевић, *нав. дело*, 45—46.

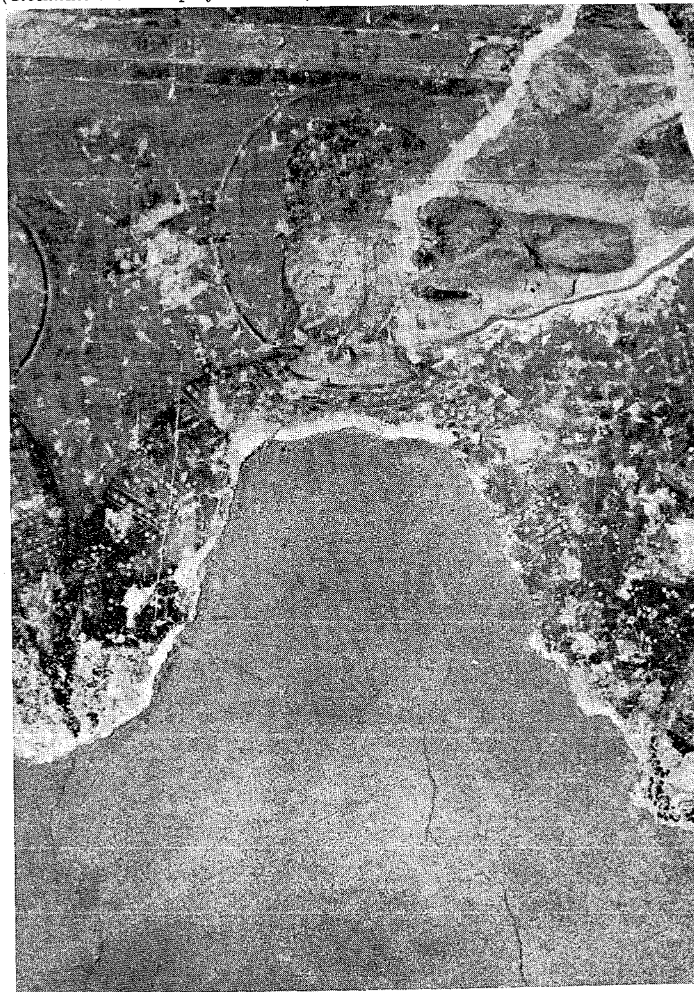
[23] С. Радојчић, *Портрети*, 85.

[24] Исто.

Сл. 4. Владарски портрети, детаљ, краљица Јелена (снимак В. Кипријановски)



Сл. 5. Владарски портрети, детаљ, краљ Стефан Душан (снимак В. Кипријановски)



ду[25] и цркви Св. Ђорђа у Полошком манастиру.[26] Душанова круна у Љуботену, за разлику од његових круна у Полошком и Леснову, иако истог типа, није толико раскошна; једини украс су два велика драга камена постављена између усправних обруча.

Душанов сакос, тамнољубичасте боје, богато је украшен бисерима. На рукавима су жути округли украси и перибрахиони. Око врата је богато украшена огрлица (манијак), испод које се право спушта лорос (дијадима), а највероватније, задњи део је био пребачен преко леве руке, као и на представи краљице Јелене и младог Уроша. На Душановом портрету у Љуботену лорос није био укрштен, као у Св. Николи Болничком и Матејичу,[27] иако се зна да је то био случај на највећем броју портрета овог владара: Пећ,[28] Кучевиште,[29] Полошко,[30] Сопоћани,[31] Дечани[32] и Лесново.[33]

Од Душановог лица сачувани су мали делови, углавном танки бркови, кратка брада и дуга коса, која пада иза ушију, по плећима. Лево од главе, изнад скиптра, како смо већ истакли, била је исписана титула у једном реду; прочитали смо крај тог реда: „(к)ралъ" (сл. 6), односно остатак Душанове титуле коју је носио док је још био краљ.[34] Натпис с титулом се, изгледа, продужавао десно од главе и текао у неколико редова, што је уништено отпадањем малтера.

Десно од представе краља Душана насликан је млади краљ Урош (сл. 1, 3 и 7). Од његовог портрета највише је очувано. Обучен је исто као краљ Душан, у сакос тамнољубичасте боје, украшен бисерима. На глави има затворену круну, истог типа каква је и Душанова стема, с тим што је орфанос на врху оивичен с пет бисера, уместо уобичајена три. У десној руци држи жезло, као и његова мајка, краљица Јелена, док у левој, преко које је пребачен задњи део лороса, држи затворен свитак. Изнад главе Урошеве некада је био исписан натпис у два реда. Слаби остаци су и данас видљиви.

Млади Урош, с кратком коврџавом косом, на портрету досеже висину своје мајке. Када се има у виду да је рођен 1336—1337. године, до проглашења царства је могао имати највише девет година, а и у Љуботену је представљен као младић крупног стаса.

Већ смо истакли да представљање младог Уроша у Љуботену спада у оне представе за које је било уобичајено да се сматра да потичу из времена царства. Наиме, док је још био мали, Урош је редовно сликан у средини, између својих родитеља. Такав је случај у Белој цркви каранској (1340—1342),[35] Добруну (1343),[36] на представи Душанове породице у оквиру Акатиста у капели Св. Николе у Дечанима (до јесени 1343),[37] у Сопоћанима (1344—1345),[38] као и у Полошком (1345—1346).[39] Касније, Душан је најчешће сликан у средини, између жене, царице Јелене, и сина, краља Уроша. Такав је случај у Дечанима (1346—1347)[40] и у Леснову (1349),[41] па су аналогно томе и владарски портрети у Љуботену датовани у време око 1348. године.[42]

Последња открића у Македонији су показала да се иконографија Душанове владарске породице није тако праволинијски развијала. Пре свега, иконографија владарске композиције је зависила од историјског тренутка и често је била „одраз друштвених и историјских прилика", како примећује проф. В. J. Ђурић,[43] а такав је случај у Св. Николи Болничком у Охриду, где је млади краљ Урош насликан поред своје мајке, краљице Јелене, као младић крупног стаса.[44] Колико треба бити опрезан приликом поређења Урошевих портрета и њиховог датовања, најбоље показује представљање Уроша у цркви Св. Димитрија у Пећкој патријаршији[45] и Св. Николе Болничког у Охриду.[46] Потребу крупне фигуре младог Уроша у цркви Св. Николе у Љуботену наметнула је сама замисао сликара, јер је на необичан начин приказана иконографска формула символичне инвеституре, где Исус Христос из Деисиса благосиља Душанову породицу.

Поред младог Уроша насликан је Исус Христос (іс҃ хс҃) приказан фронтално, у целој фигури (сл. 1 и 8). Обучен је у хитон и химатион. Десном руком благосиља владарску породицу, а у левој

---

25 С. Радојчић, *Портрети*, 57, т. XVIII, сл. 27; Ц. Грозданов, *Средњовековна уметност Охрида*, Зборник за ликовне уметности 2 (Нови Сад 1968), сл. 4 (круна јако оштећена); исти, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 55—57, сл. 7; В. J. Ђурић, *Византијске фреске*, 67.

26 О Душановој круни у Полошком уп.: Ц. Грозданов, Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком* (I), Зограф 14 (Београд 1983), 61, сл. 1 и 3; исти, *Историјски портрети у Полошком* (II), Зограф 15 (Београд 1984), 86, сл. 1, где је објављен потпунији цртеж.

27 О портрету краља Стефана Душана у Св. Николи Болничком, вид. Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 56—57 (са старијом литературом). Аутор сматра да је лорос укрштен и на портрету цара Душана у Матејичу (*нав. дело*, 55), међутим, према нашој теренској документацији, овде то није био случај. Уп. С. Радојчић, *Портрети*, т. XIX, сл. 28.

28 Укрштен лорос краљ Душан има на оба портрета у Пећи. Први, на старијем портрету из око 1330. године у Немањићкој лози (В. J. Ђурић, *Византијске фреске*, 59, сл. 58; M. A. Purković, *Byzantinoserbica*, Byzantinische Zeitschrift 45 (München 1952), 1, 43—54). О датовању у време око 1334. године, уп. С. Радојчић, *Портрети*, 48—49, т. XII, сл. 18, и т. XIII, сл. 19; В. J. Ђурић, *Настанак градитељског стила Моравске школе*, Зборник за ликовне уметности 1 (Нови Сад 1965), 53—54. Други Душанов портрет са укрштеним лоросом, из 1345. године, налази се у цркви Св. Димитрија, уп. Г. Суботић, *Црква Светог Димитрија у Пећи*, Београд 1964, сл. 61.

29 З. Расолкоска-Николовска, *О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту*, Зограф 16 (Београд 1985), 42—43, сл. 1.

30 Ц. Грозданов, Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком* (I), 60—61, сл. 1; исти, *Историјски портрети у Полошком* (II), где је на сл. 1 потпунији цртеж целе композиције.

31 В. J. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 139.

32 Исти, *Југословенске фреске*, сл. 57 (Лоза Немањића).

33 С. Радојчић, *Портрети*, 55—56, т. XVII, сл. 25; F. Kämpfer, *нав. дело*, 40, сл. 12 и 13.

34 Cf. П. Н. Милюковъ, *нав. дело*, 130.

35 Г. Бабић, *Портрет краљевића Уроша у Белој цркви каранској*, Зограф 2 (Београд 1967), 18—19, сл. 2 (цртеж).

36 З. Кајмаковић, *Живопис у Добруну*, Старинар XIII—XIV (Београд 1962—1963), 251—260, сл. 1—3; исти, *Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*, Сарајево 1971, 102, сл. 37.

37 Г. Суботић, *Хронологија*, 122 (вид. прилоге).

38 С. Радојчић, *Портрети*, 55; В. J. Ђурић, *Сопоћани*, 89, 139; Г. Бабић, *О портретима у Рамаћи и једном виду инвеституре владара*, Зборник за ликовне уметности, 15 (Нови Сад 1979), сл. 6.

39 Ц. Грозданов, Д. Ћорнаков, *Историјски портрети* (II), 88, сл. 1.

40 С. Радојчић, *Портрети*, 54—55; В. Р. Петковић, *Манастир Дечани*, II, 1. О новом датовању вид. Г. Суботић, *Хронологија*, 127—130.

41 С. Радојчић, *Портрети*, 55—56, т. XVII, сл. 25.

42 О датовању живописа у време око 1348. године вид. нап. 4.

43 В. J. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, Зборник за ликовне уметности 4 (Нови Сад 1969), 76—87, сл. 2; исти, *Византијске фреске*, 67.

44 *Исто;* Ц. Грозданов, *Средњовековна уметност Охрида*, Зборник за ликовне уметности, 2 (Нови Сад 1966), 211—214, сл. 6; исти, *Охридско сликарство*, 57, сл. 7.

45 Г. Суботић датује портрет младог Уроша у време пре зиме 1345. године; уочио је да је крупног стаса када се има у виду датум рођења, 1336—1337. год. (вид. *Хронологија*, 122).

46 Ц. Грозданов, *Охридско сликарство*, 57, сл. 7.



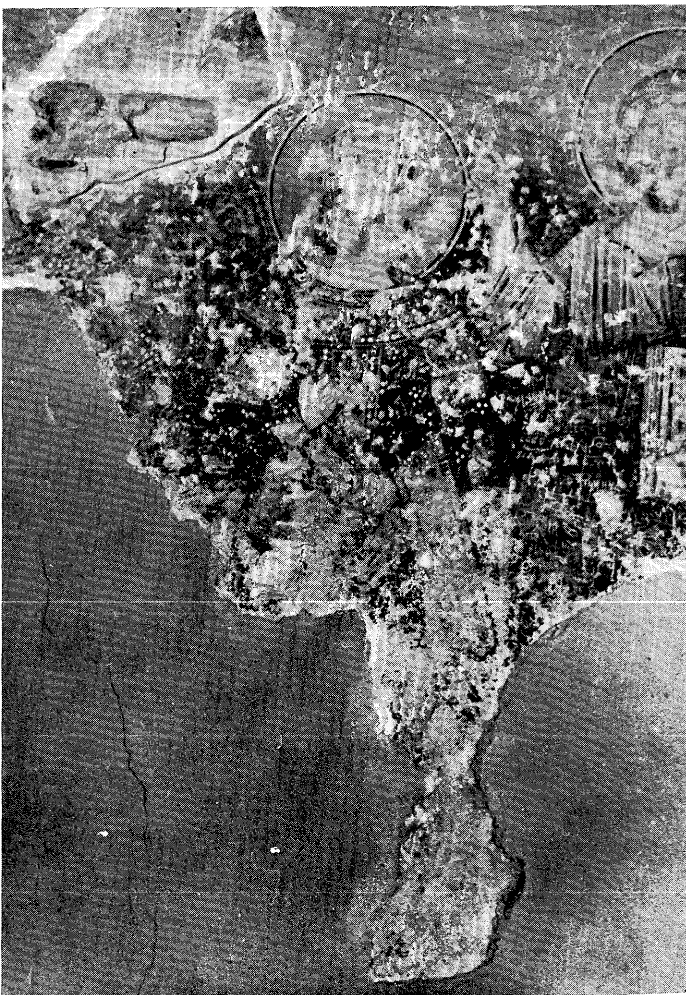
Сл. 6. Остатак Душанове титуле (калк Н. Цонев)

држи затворено јеванђеље, украшено драгим камењем. Чини нам се, како смо већ истакли, да је управо сликару била потребна крупна фигура младог Уроша, који је у време сликања владарске композиције имао највише осам до девет година. Сликарева замисао и жеља наручиоца наметнуте су потребом тренутка, јер је композиција настала у време када је краљ Душан истицао сина Уроша као свог јединог наследника на српском престолу. Сликарева замисао била је да Христос благосиља непосредно будућег краља и цара, а не да младог краља Уроша наслика како стоји између својих родитеља. Управо је због тога изостао лик Богородице, највећег заступника људског рода.

На крају, владарска композиција се завршава ликом св. Јована Претече (сл. 1 и 8). Као што је уобичајено у деисисним композицијама, Јован Претеча с̓(т)ы іѡ̃ је приказан окренут према лику Исуса Христа. Обучен је у хитон и химатион, који је везан на грудима. Јован Претеча у десној руци држи маслинастозелену гранчицу, док му је лева испружена у гесту познатом из деисисних композиција.[47] Гранчица у руци Јована Претече (сл. 9) даје необичан значај љуботенској владарској композицији. Овај светитељ није приказан како је то уобичајено у деисисним композицијама: са испруженим рукама у молитви, с прекрштеним рукама на грудима, с крилима, у дијалогу с познатим текстом на свитку или с одсеченом главом у руци. Ова необична представа у Љуботену не може се објаснити неком од досад познатих представа Јована Претече. Колико је нама познато, у источној иконографији он није досад нигде приказан с маслиновом(?) гранчицом у руци (сл. 9). Можда тај детаљ упућује на сликара са Запада,[48] међутим, пре ће у питању бити склоност сликара ка ретким иконографским решењима, како је то већ уочио проф. В. Ј. Ђурић.[49]

Занимљиво је, ипак, приметити да је владарска композиција у Љуботену једна од најрепрезентативнијих представа Душанове породице и јединствена по томе што је сликана у склопу деисисне композиције, где оновремени владар с породицом прима благослов од Христа из Деисиса (сл. 1).[50] Због тога се и композиција нашла на северном зиду наоса, уз олтарску преграду, на месту где се у храмовима XIV века редовно слика Деисис.[51] На супротном, јужном зиду, уз олтарску преграду, као пандан деисисној композицији, и као што је то уобичајено у храмовима византијског света и нашим црквама,[52] насликан је патрон

Сл. 7. Владарски портрети, детаљ, млади краљ Урош (снимак В. Кипријановски)



---

[47] Сви досадашњи истраживачи су сматрали да су обе руке св. Јована Претече у гесту познатом из деисисних композиција.

[48] В. Р. Петковић, *Живопис*, 111—112.

[49] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 61.

[50] С. Радојчић је уочио да је у Љуботену владарска композиција толико истакнута „да баца у засенак и најпоштованији лик средњовековне уметности, самога Христа" (*Портрети*, 56—57).

[51] Ц. Грозданов, *Охридско сликарство*, 38—39; исти, *Из иконографије Марковог манастира*, Зограф 11 (Београд 1980), 87—92.

[52] Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, Зборник за ликовне уметности 11 (Нови Сад 1975), 38.



Сл. 8. Владарски портрети, детаљ, млади краљ Урош, Исус Христос и св. Јован Претеча (снимак В. Кипријановски)

цркве, св. Никола (сл. 10). Посебно одвојен бордуром од других светитеља, св. Никола с(т)ы ны(колае) је фронтално приказан. Обучен је у архијерејски орнат, подигнутом десницом благосиља, а у левој држи отворено јеванђеље. И поред необичног места за владарске портрете, треба истаћи да је врло занимљиво запажање о непостојању у Љуботену ктиторских портрета властелинке госпође Данице, у првом реду, и њених синова, у другом, који су били истакнути властелини — старији, Бојко, управљао је жупом око Матке, а млађи, чије име није поменуто у натпису, поседовао је средњовековни град Звечан са Ситницом. Ктиторски натпис даје, како смо видели, само имена ктиторске породице и тачан податак о изградњи цркве (сл. 2), па је логично претпоставити постојање још једног ктиторског натписа у фреско-техници, који се налазио изнад западног улаза са унутрашње стране. У том претпостављеном натпису морали би бити наведени подаци о ктиторима и времену настанка зидне декорације, као што је то случај у већем броју наших храмова. Нажалост, тај ктиторски натпис је могао нестати заједно са целокупном декорацијом западног зида, од које су сачувани само неки светитељи из прве зоне.[53]

Треба напоменути да изостављање ктиторске композиције није уобичајено за то време, пре 1345—1346. године, када је и настала целокупна декорација љуботенског живописа. Већ од 1334. године, када већи део територије Македоније улази у састав српске државе, за време владавине краља и потоњег првог српског цара Стефана Душана, редовно се на овом простору сликају ктиторске композиције као пандан владарским портретима. Ктитори зато што на основу ктиторског права имају право на портрет у својој ктиторији,[54] и на тај начин исказују своје богоугодно дело, а владари зато што је владар гарантовао ктиторска права издавањем повеље, и његово присуство у живопису цркве за вернике је био видљив доказ о исправности ктиторства.[55] Из тих разлога је одсуство ктиторских портрета у Љуботену несхватљиво. Може се претпоставити да су ктиторски портрети, ипак, били насликани на западној фасади цркве, међутим, та претпоставка се не може ничим потврдити, јер на фасади нема никаквих остатака зидне декорације и није познато да ли их је уопште било.

Из лапидарног текста ктиторског натписа немогуће је сазнати неке друге податке који се тичу ктиторке Данице и њеног супруга. Супруг се не помиње у натпису, претпостављамо због тога што је већ био мртав. Занимљиво је да из тог времена, тачније, из исте године као и ктиторски натпис, 1336/37, Јован Хаџи-Васиљевић помиње остатак натписа на мермерној плочи која се, у време његове посете, налазила на прозору у олтару. Од јако оштећеног натписа, Ј. Хаџи-Васиљевић је успео да прочита веома мало, жалећи се да је на плочи неки „дивљак" толико искрзао и истругао слова да је прочитао само:

...лиси а .ꙃ. внимоут а ѡт члвчскы не.. __ ≠зѡме.[56]

Ту плочу данас нисмо могли да пронађемо. Према непотпуном натпису, помишљамо да је у питању епитаф супруга госпође Данице. С великом вероватноћом може се претпоставити да је непознати супруг ктиторке Данице био истакнути властелин који је био у служби, пре свега, краља Стефана Дечанског, јер касније, у време краља Душана, његови синови заузимају врло значајна места, управљајући жупом Матком и врло значајним средњовековним градом Звечаном, и то само неколико година пошто је у овој тврђави био заточен Душанов отац, краљ Стефан Дечански, који је ту и умро 11. новембра 1331. године.[57]

Као доказ да нису постојали портрети ктиторке Данице и њених синова у оквиру прве зоне у наосу љуботенског храма, приказујемо програм најниже зоне, који се, иако оштећен, може сасвим тачно утврдити.[58] Одмах да напоменемо да су светитељски хорови овде заступљени најпознатијим светитељима, у групама по четири. Хорови су посебно били одвојени, један од другог, црвеном бордуром.

На јужном зиду, како смо већ видели, између олтарске преграде и јужног улаза насликан је свети Никола, уоквирен бордуром и на тај начин посебно истакнут као патрон љуботенског храма.

---

[53] На простору око самог западног улаза, до данас се очувала оштећена фигура арханђела Гаврила.

[54] В. Марковић, *Ктитори, њихове дужности и права*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, XXV (Београд 1925), 113—124; С. Троицки, *Ктиторско право у Византији и у Немањићкој Србији*, Глас СКА CLXVIII, 86 (Београд 1935), 81—132, посебно 121.

[55] Г. Бабић, *О портретима у Рамаћи*, 163—164.

[56] Ј. Хаџи-Васиљевић, *нав. дело*, 459.

[57] К. Јиречек, *нав. дело*, 208—209.



Сл. 9. Св. Јован Претеча, детаљ (калк Н. Цонев)



Сл. 10. Св. Никола, патрон цркве, јужни зид, наос (снимак В. Кипријановски)

Хор светих ратника на јужном зиду наоса представљен је светитељима: Димитрије, Ђорђе, Теодор Тирон и Теодор Стратилат. Први, до јужног улаза, насликан је лик светог Димитрија, који предводи најистакнутије ратнике-мученике. Од његове фигуре сачуван је горњи део. Обучен је у ратну одећу. У десној руци држи велико копље и извучен мач, док му о врату виси округли штит. Поред главе се чита (ст҃ы) димитрие. До светог Димитрија био је насликан лик светог Ђорђа,[59] најпоштованијег светитеља византијског света. Сачуван је само део главе, с кратком косом, како се обично и представља овај светитељ. У десној руци држи дуго копље. Може се претпоставити да је био обучен исто као свети Димитрије, јер су очувани делови леве ноге с траговима панцирне кошуље. До њих, сачувани су фрагменти одеће двају светих ратника. Већ су старији истраживачи истицали да су ту били насликани свети Теодори, Тирон и Стратилат,[60] што је, свакако, у складу с представљањем најзначајнијих светитеља ратника-мученика.[61]

На југозападном делу наоса представљен је хор најпоштованијих мученица. Последња, на јужном зиду, насликана је света (н)едела. На глави има круну, испод које се спушта црвена марама, а у десној руци држи мученички крст. Од фигуре која је предводила хор светих мученица очувао се сасвим мали део нимба. Старији истраживачи наводе да је ту била насликана света Варвара.[62] На западном зиду насликана је света Марина, окренута налево, с погнутом главом. Десна јој је рука подигнута, у њој је држала чекић, а у левој, спуштеној, демона Велзевула. Последња женска фигура је у највећем делу оштећена. Лик се не препознаје. У десној је руци, највероватније, као и света Недеља, држала мученички крст. Претпоставља се да је ту била насликана и света Петка.[63]

Северно и јужно од западног улаза у храм, некад су били насликани чувари храма — арханђели Михаил и Гаврил.[64] Данас је остао само део фигуре арханђела Гаврила, који је окренут надесно и обема рукама држи отворен свитак.

Хор светих врача представљен је у северозападном углу наоса као пандан светитељкама у југозападном делу. На западном зиду насликани су бесребрници Кузман — ст҃ы косма и Дамјан — ст҃ы дамиа(н) представљени фронтално, с пинцетом и кутијом с лековима у рукама. На северном зиду се хор наставља представом светог Пантелејмона — ст҃ы пан(т)елеимо(н), с пинцетом у десној руци, а до њега је представљен свети Јермолај — (ст҃ы)ермолаи, окренут надесно. Старији светитељ

---

[58] Црква је дуго била запуштена, јер је у XIX веку нађена у рушевинама. Највише су страдали горњи појаси, јер је црква била без крова, са срушеном куполом (уп. Еванс, Миљуков, Татић), као и најниже зоне с представама светитеља и владарским портретима.

[59] В. Петковић је поред главе овог светитеља прочитао ст҃ы ге(ѡ)ргие (уп. *Живопис*, 118).

[60] Исти, *нав. место.*

[61] Ц. Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, 87—92.

[62] В. Р. Петковић, *Живопис*, 118.

[63] *Исто.*

[64] У време посете Еванса (*нав. дело*, 93) и Кондакова (*нав. дело*, 179) виделе су се обе фигуре.

[65] Раније није био препознат овај светитељ. Миљуков је прочитао „сте . . . пин" (*нав. дело*, 132); Кондаков га помиње као Прокопија (*нав. дело*, 179), а Петковић као „непознатог светитеља", или „један млад светитељ, голобрад, чији је хитон црвен, а химатион зелене боје закоп-



Сл. 11. Св. Трифун, северни зид, наос (снимак В. Кипријановски)



Сл. 12. Св. Трифун, детаљ (снимак В. Кипријановски)

с дугом седом брадом држи обема рукама кутију с лековима.

Занимљивију скупину међу светитељима прве зоне чине свети Меркурије и свети Трифун,[65] одвојени црвеном бордуром од светих врача и владарске композиције. Свети Меркурије — **сты ме(рку)рие**, млад свети ратник с кратком косом и брадом, носи ратничку одећу. Десном руком вади мач из каније, док му о врату виси округли штит, као и на представи светог Димитрија. До њега је насликан млади свети Трифун — **сты трипон**, с кратком косом и без браде (сл. 11). Насликан је као свети мученик, у патрицијској дворској одори, с мученичким крстом у десној руци, док у левој, која је спуштена, држи диск (сл. 12). Представа светог Трифуна није обавезно улазила у репертоар светитеља у храмовима Македоније. Обично се приказује у широј скупини мученика или понекад са светим врачима.[66] Због тога је важно истаћи да је у Љуботену свети Трифун одвојен бордуром и фигуром светог бесребрника и свештеномученика Јермолаја од представа светих врача. Значи, овде Трифун није представљен као свети врач, већ као светитељ-мученик. Диск, који држи у левој руци, јако је оштећен па се не може јасно видети шта је било насликано на њему.[67] Међутим, треба ипак истаћи да је фигура светог Трифуна с диском у руци (сл. 12) веома необично и ретко иконографско решење.[68] То иде у прилог већ изнетом запажању Војислава Ј. Ђурића, који је навео више примера о одликама љуботенског сликара и његовим необичним и ретким иконографским решењима: припрема агнеца у проскомидији уз присуство Петра и Атанасија Александријског; нерукотворени Христов образ који над ђакониконом држе два анђела; владарска композиција у необичном склопу Деисиса, где су уместо Богородице насликани портрети Стефана Душана, Јелене и њиховог сина, младог Уроша.[69]

Треба још једном истаћи одсуство ктиторских портрета као још једну необичност љуботенског живописа. Црква Светог Николе у Љуботену, као властелинска задужбина, по свим ктиторским правима и дужностима требало је да истакне портрете ктиторке, госпође Данице, и њених синова, познатих представника властеле, како је то било уобичајено током прве половине XIV века у српској држави, а никако само владарске портрете. У том контексту остаје и даље отворено питање међусобних односа љуботенских ктитора и српске краљевске породице, с једне, и разлог због којег нису заступљени ктиторски портрети у Љуботену, с друге стране.[70]

чава се једном аграфом на рамену. Он у десној руци држи крст" (*нав. дело,* 113). Није уочио диск у левој руци.

66 Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века,* Београд 1980, 91, помиње га као исцелитеља, насликаног у Баници.

67 О култу светог Трифуна вид. Ј. Максимовић, *Которски циборij из XIV века и камена пластика суседних области,* Београд 1961, 49—54; Ц. Грозданов, *Охридско сликарство,* 58 — о лику светог Трифуна у Светом Николи Болничком у Охриду.

68 Једно исто тако ретко иконографско решење налази се у припрати Богородичине цркве у Кучевишту, где је св. Трифун насликан с цветом у руци.

69 В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске,* 61.

70 О ктиторима у Љуботену нема других података осим оних које даје ктиторски натпис. Не зна се тачно до када је Бојко држао жупу Матку. За њега се претпоставља да је био ктитор Богородичине цркве у Матки (вид. Р. Грујић, *Скопска митрополија,* 141; В. Р. Петковић, *Преглед цркава,* 38; С. Николовска, *Кодикот на манастирот Матка,* Споменици, I, 426; Г. Суботић, *Охридска сликарска школа,* 141). Један властелин истог имена помиње се 1345. као ктитор фресака у Богородичиној цркви на острву Мали Град на Преспи (вид. Милюковъ, *нав. дело,* 69), али се не зна да ли је у питању син властелинке Данице (вид. Г. Суботић, *нав. место*).

Les portraits de souverains de Ljuboten et la date de la réalisation de la décoration murale

Zagorka Rasolkcska-Nikolovska

Sur le mur nord du naos de l'église Saint-Nicolas, construite dans le village de Ljuboten près de Skoplje, on peut voir une série de portraits de souverains apparaissant introduits dans une scène inhabituelle de la Déisis où la figure de la Vierge a été remplacée par celle du souverain serbe Stefan Dušan entouré de sa famille (ill. 1). D'après l'inscription dédicatoire, cette église a été bâtie à l'initiative de la noble dame Danica, à l'époque du roi Stefan Dušan, en 1336/37, lorsque le fils aîné de Danica, Bojko »tenait« Matka, et le plus jeune, Zvečan avec la Sitnica (ill. 2). Selon l'iconographie usuelle de la famille impériale en Serbie, qui voulait que le jeune roi Uroš fît pendant à sa mère, la reine Jelena, les deux représentés de part et d'autre du tsar Dušan (Dečani, Lesnovo), les portraits de souverains de Ljuboten ont eux aussi été datés d'environ 1348. Toutefois, nos recherches ont montré qu'à côté de la tête de Stefan Dušan, on peut encore distinguer les restes préservés d'une inscription, jadis remarquée par Miljukov (XIX^{e} siècle), faisant état d'un titre royal (ill. 6). Vue cette constatation, nous considérons que cette représentation de la famille du souverain conservée à Ljuboten est antérieure à la date proposée jusqu'à présent, c'est-à-dire elle est antéricure au sacre du tsar Dušan à Skoplje; en effet, elle date de l'époque où celui-ci portait encore le titre de roi, donc, d'avant l'automne 1345/hiver 46. Il nous semble par ailleurs que cette datation n'entre pas en contradiction avec les autres éléments présents sur cette composition, tels notamment la forte corpulence attribuée au jeune Uroš. Nous signalons à ce propos d'autres portraits où ce jeune roi est également représenté haut de taille et corpulent (Peć, Nikola Bolnički à Ochrid, Pološko — où il se tient sur des coussins — datées d'environs 1345) bien qu'il n'ait eu que 8 ou 9 ans au plus à l'époque de la réalisation de ces peintures. Il s'agit là de l'intention du peintre et de la volonté du ktitor de mettre en valeur, par différentes solutions iconographiques, l'unique successeur au trône de Serbie, le jeune roi Uroš, fils de Dušan.

Le peintre de Ljuboten était enclin à rechercher des solutions iconographiques inhabituelles et rares, ce qui a déjà été remarqué par d'autres chercheurs. A cette occasion nous signalons encore certains exemples de cette tendance: le jeune Tryphon tenant dans la main gauche un disque (ill. 11, 12); et dans la Déisis, Jean le Précurseur tenant dans la main droite un rameau couleur vert olive. A notre connaissance, nulle part dans l'iconographie orientale, ce saint n'a été représenté avec un rameau d'olivier(-?) en main (ill. 8, 9). Enfin, nous signalons, comme un cas rare pour la première moitié du XIV^{e} siècle en Serbie médiévale le fait qu'à Ljuboten les ktitors de la décoration n'ont pas été représentés dans le naos, aux côtés du souverain de l'époque et de sa famille.

Nous soulignons cette absence des portraits des ktitors, la noble dame Danica et ses fils, comme encore une des particularités de la décoration de Ljuboten.

(Trad. Pascal Donjon)

Чудо о кривоклетнику из Леснова

Смиљка Габелић

Посвећено професору Војиславу Ј. Ђурићу

Међу дванаест сцена циклуса Арханђела, који је илустрован у наосу цркве Архистратига Михаила у манастиру Леснову (до 1346. или 1347. године), једна од до сада три неразјашњене фреске иконографски је занимљива већ и због тога што се на њој не појављују фигуре анђела, нити неки лик који би имао нимб око главе (сл. 1). Пред једним наткриљеним улазом, портиком, приказан је отмено, или бар упадљиво одевен, средовечан човек. Он је обучен у једнобојну, јаркоцрвену хаљину. Преко рамена је огрнут плавим плаштом постављеним белом поставом, која је при дну украшена хоризонталним пругама. На глави има бели шешир, широког обода, и носи црне ципеле. Његова лева рука пресавијена је у лакту и уздигнута, док десном он даје новац једном босоногом, само у кошуљу обученом губавцу. Тај болесник, који прилази богаташу и пружа руку, на леђима носи такође губаво или лепрозно дете. У врху сцене, читавом ширином, текао је натпис у два реда, од кога се читају почетне речи редова: чл(о)в(ѣ)кь раслаблень . . . идоше . . | архистратиговьи по . . . Фреска се налази у најзападнијем делу јужног зида, у другој зони живописа одоздо, а окружена је са две литерарно још неразјашњене сцене истог циклуса. У односу на тематику тих фресака, потребно је нагласити, она је свакако независна и, као и све друге композиције у овом циклусу, омеђена је бордуром.

Сл. 1. Лесново, Чудо о кривоклетнику, до 1346. или 1347. (снимак: Реп. Завод за зашт. на спомениците на културата, Скопје)



На књижевну подлогу садржаја овде описане фреске из лесновског циклуса Арханђела — — која је без очуваних аналогија у византијском сликарству — наишла сам, након вишегодишњег трагања, у коптским апокрифима, од ње старијим приближно десет векова.

Почетне речи натписа исписаног на фресци: „човек раслабљен" — дакле, одузет — односе се, на изглед неочекивано, на лепо обученог господина који једном руком даје новац, док му је друга, лева рука, укочена. Приликом ранијих покушаја одгонетања садржаја ове лесновске фреске као пресудно се чинило давање милостиње, те је гест леве руке богаташа погрешно тумачен као наговор (сл. 2) или је богаташ схватан као арханђелов заменик, што иконографски није могућно.[1]

---

[1] Посебно се бавио решавањем тематике ове лесновске фреске — Л. Мирковић, *Нејасне фреске из циклуса Чуда св. арханђела Михаила у Леснову,* Гласник Скопског научног друштва III (Скопље 1928), 68, сл. 2 (прештампано у: *Иконографске студије,* Нови Сад 1974, 321—322, сл. 88). Опис фреске и део натписа објављени су код: N. L. Okunev, *Lesnovo, L'art byzantin chez les Slaves,* I rec., II partie, Paris 1930, 231, 251, pl. XXX, коме је њен садржај такође остао загонетан. M. Kašanin, *L'art yougoslave des origines à nos jours,* Beograd 1939, 75, pl. 66, донео је добру репродукцију детаља фреске с попрсјем богаташа. Фреска је потом у литератури више пута репродукована или поменута, а пошто је остала нејасна, среће се под различитим називима. Код Лазара Мирковића наговештена могућност да би огртач насликаног богаташа можда био „лекарски", најпре је прихваћена и преузимана: В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа,* Београд 1950, 172, сл. 484 (где се фресци даје назив „Арханђео као лекар са два губавца"); Р. В. Катић, *Преглед историјског развоја српске средњовековне научне медицине,* 700 година медицине код Срба (Каталог САНУ бр. 13), Београд 1971, 18, сл. 1; С. Радојчић, *Лесново,* ed. Југославија, Београд 1971, сл. 5 (фреска о којој је реч ту је названа „Арханђел Михаил исцељује два губавца"); В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији,* Београд 1974, 213 (фреска је ту означена као „Излечење раслабљеног"). Под називом „Богаташ и лепрозни" репродукује се код: G. Millet — T. Velmans, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie,* IV, Paris 1969, pl. 9/19. С тим називом помиње се и у књизи: T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du moyen âge,* I, Paris 1977, 228, и код: С. Габелић, *Четири фреске из циклуса арханђела Михаила у Леснову,* Зограф 7 (Београд 1977), 58. О датовању живописа Леснова — ead., *Нови податак о севастократорској титули Јована Оливера и време сликања лесновског наоса,* Зограф 11 (Београд 1980), 61.



Сл. 2. Лесново. Чудо о кривоклетнику, детаљ (снимак: Народни музеј, Београд)

тренутку када даје својих дужничких „десет динара" болеснима. Гратификовање болесника јесте метафора савета који је у легенди „веома богати" паганин упутио своме бившем надничару, сада имућном и изненада оболелом хришћанину; он га у причи саветује да новац који му је дуговао приложи цркви Арханђела Михаила. На први поглед изгледа необично што незнабожац захтева да се заклетве обаве у хришћанској цркви (Арханђела Михаила) и да се, уз то, она и дарује, али у томе свакако треба препознати мисионарску поруку ове приповести. Јер, с једне стране, заклетве обављене у хришћанском храму треба да су гарантија да ће надничар, будући да је хришћанин, одржати своју реч о верности газди који га је најмио а, са друге, легенда тенденциозно тврди да се паганин, видевши какво се чудо ту десило, преобратио у хришћанина. У исправност одгонетања садржаја лесновске фреске уз помоћ коптског апокрифа уверавају нас, пре свега, очуване речи натписа које помињу „одузетог човека" и „архистратига", две најважније личности легенде. Осим тога, на фресци нема иконографских појединости које изнетим коптским текстом остају необухваћене или неразјашњене.

Појављује се, међутим, један други проблем у вези с коптским текстом у односу на нашу фреску. То је околност да је у Леснову илустрован садржински споредан, а не кључни догађај легенде, тј. појава арханђела Михаила у тој, њему посвећеној цркви у Риму. Фреска бележи моменат кажњавања кривоклетника, коме се укочила рука, истовремено и тренутак његовог покајања, како се може схватити милосрдни гест даривања лепрозних, али не приказује и чудотворно исцељење које је, по истој легенди, кривоклетник доживео преноћивши у цркви. На основу те чињенице с великом вероватноћом можемо претпоставити да је овај призор на непознатом праузору лесновске фреске представљао само епизоду у оквиру тематски сложеније композиције.

Тешко је рећи због чега је у Леснову изостављен главни садржај арханђеловог чуда, од-

Но, једна коптска легенда из периода између IV и VII века, коју је издавач назвао „Шестим чудом арханђела Михаила", објашњава нам збивање на овој фресци. Ту је представљен с украденим новцем обогаћени „хришћанин", бивши надничар, чије је кривоклетство кажњено одузетошћу руке на изласку из цркве Арханђела Михаила у Риму, што је храм у коме се он два пута заклео — једном, на верност свом послодавцу, богатом паганину, а други пут на неистину да незнабошцу никакав новац не дугује.[2]

У Леснову је, према томе, насликан безимени хришћанин из Рима испред неког улаза, можда, манастирског — односно, из легенде сазнајемо, на црквеном прагу — с једном одузетом руком, а у

Сл. 3. Арханђео исцељује у бањи Витезди, сцена са иконе Христа с арханђелима Михаилом и Гаврилом и циклусом Арханђела. 1626. год. (снимак: Н. Цонев)



[2] E. Amélineau, *Contes et romans de l'Égypte chrétienne*, t. I, Paris 1888. У овој збирци текстова објављено је десет чуда арханђела Михаила. Доносимо садржај „Шестог чуда" које расветљава догађај приказан на лесновској фресци.

Неки веома имућан идолопоклоник, ходајући улицама Рима, угледао је једног хришћанина који је за живот зарађивао као надничар. Позвао га је да ради за њега, понудивши му „десет динара" као надницу, под условом да му се хришћанин у цркви Арханђела Михаила закуне да га никада неће изневерити. Хришћанин („верник") учинио је што је од њега затражено, примио је „злато" али је отишао у неку другу земљу, где се бавио трговином. После неког времена вратио се у Рим. Ту га је угледао богати „паганин", који је затражио да му врати његових десет динара. Хришћанин је, међутим, тврдио да му ништа не дугује. Паганин га је повео у цркву Арханђела Михаила, у којој му се овај у то и заклео. Док је излазио из храма, хришћанину се укрутила рука („као да је од камена"), те је завапио арханђелу Михаилу да га исцели, обећавајући да се у његовој цркви више никада неће лажно заклети. Видевши то, незнабожац је рекао хришћанину да подари десет динара цркви Арханђела Михаила. Хришћанин, кривоклетник, провео је затим следећу ноћ у тој цркви. У поноћ се у храму појавио арханђео Михаило и, сажаливши се, својим додиром му исцелио укочену руку (стр. 76—78).



Сл. 4. Арханђео исцељује у бањи Витезди, цртеж сцене са иконе из 1626. год. (цртеж: Н. Цонев)

носно илустрација самог чуда. Чини се, међутим, извесним да је поручиоцу фреске изгледало необично важно да се на њој искаже милосрђе богатих према сиромашним и болесним људима. Снажним контрастом богатства и сиромаштва, кроз изглед и одећу фигура, живописац је то сасвим очигледно и нагласио.

Када је три века касније, 1626. године, неки непознати сликар у Леснову копирао ову фреску — преносећи мање или више верно читав циклус Арханђела на икону Христа с арханђелима Михаилом и Гаврилом и сценама њиховог циклуса, коју је поручио извесни Рајко[3] — схватио ју је управо на такав, дидактичан начин. Због тога ју је прикључио композицији Исцељења у бањи Витезди (Јован 5: 2—4).[4] Учеснике сцене на фресци раздвојио је тако што је човека с дететом на раменима уврстио у групу болесника који прилазе арханђелу, док овај мути воду у базену, а богатог господина са шеширом поставио је у позадину, под луцима карактеристичног бањског здања, насликавши га са десном руком испруженом према једном човеку коме, како изгледа, даје милостињу; његова, пак, лева рука подвијена је под плашт, који му пада са рамена (сл. 3—4). Да је отмено одевени богаташ у ствари такође болесник, кога према легенди арханђео Михаило треба да исцели, приликом копирања лесновске фреске у XVII веку било је, како видимо, заборављено.

Натпис на лесновској фресци из XIV века, премда делимично очуван, сведочи да њеном наручиоцу није био нејасан њен литерарни или ликовни предложак. Остаје, међутим, загонетно из ког разлога је изабрао да се прикаже само епизода а не и читаво арханђелово чудо о кривоклетнику. У овом иконографском облику фреска није могла бити лако разумљива онима који нису знали текстуалну подлогу те слике.

Чудо о кривоклетнику из Леснова припада посебном, „полузваничном" виду култа арханђела Михаила-исцелитеља, слабо израженом у византијској уметности. Утолико је значај ове фреске драгоценији. Као што је познато, арханђео Михаило поштован је као помагач неке друге врсте, а превасходно као ратник.

---

[3] О иконографији иконе: С. Радојчић, *Старине Црквеног музеја у Скопљу*, Скопље 1941, 72—74; С. Габелић, *Четири фреске*, 61—63, нап. 30, 35, 52. Икона је у Лесново донета из оближњег манастира Пирога, према белешци код: В. Р. Петковић, *Записи и натписи у старим црквама српским*, Старинар X—XI (Београд 1936), 45. За тај манастир је можда првобитно, у Леснову, сликана или је у Пирог касније била пренета. Пре неколико година икона је конзервирана и рестаурирана и данас се чува у Музеју Македоније у Скопљу.

[4] Публикујући икону, С. Радојчић, *Старине Цркв. музеја*, 73, о сцени коју смо идентификовали као Исцељење у бањи Витезди, је писао: „Чудо о младићу који је помоћу Арханђеловом лечио слепе и хроме (арх исцели слепи и хроми) Призор се сасвим слаже са текстом другог *чуда »у име Арханђела Михаила« београдског рукописа бр. 322*". Отуд је држао и да је богаташ на фресци у Леснову замена за фигуру арханђела (cf. нашу нап. 1). Београдски рукопис 421 (332) из 1742. године бројао је двадесет пет чуда арханђела Михаила, а уништен је 1941. године (Cf. Љ. Стојановић, *Каталог Народне библиотеке у Београду*, IV, Рукописи и штампане књиге, Београд 1903, фототип. издање, Београд 1982, 138, бр. 421, л. 165б).

The Miracle of Perjurer from Lesnovo

Smiljka Gabelić

Explanation of contents of a fresco (until 1346 or 1347) belonging to the Cycle of Archangels in Lesnovo (figs. 1—2, note 1), which has not been clarified up to now, has been found in the Coptic legend (IV—VII century) published under the name "The Sixth Miracle of Archangel Michael" (note 2).

The fresco shows a "christian" in rich clothes standing in front of an entrance. His left arm is stiff which is a punishment for his perjury, while he is giving to the sick "the ten dinars" that he owes to his previous employer. According to the legend, this happend in front of the church of the Archangel Michael in Rome, in which this anonymous christian, a former labourer, had sworn two times — once, to be loyal to his employer, the pagan who hired him, and the second time, falsely, that he did not owe any money to that idolater.

It is unusual that in Lesnovo, instead of the main content of the legend that is, the miracle of Archangel Michael, a thematic episode has been illustrated. According to the Coptic apocrypha, during the night Archangel Michael appeared in that temple and curred the perjurer.

The fresco is without any preserved analogies. We can find the same participants only on the icon of Christ and Archangels with Cycle of Archangels from 1626 (copied in Lesnovo) where they are placed in the composition Angel Healing in a Pool at Bethesda (figs. 3—4, notes 3—4). There, a rich man with a hat is giving alms and a man with a child on his shoulders is in a group of sick people. The icon-painter did not understand that the wealthy man is, in fact, a sick man, too.

Preserved part of the inscription of the fresco of perjurer from Lesnovo, from the 14th century, shows that the one who ordered the fresco understood its contents. However, it is not clear why did he decide only one episode to be presented and not the whole miracle.

This fresco belongs to a particular, "half-official" cult of Archangel Michael the healer, not widely expressed in byzantine art. For that reason its value is even greater. As it is well known, Archangel Michael had been worshiped mainly as a worrior.

Две средњовековне плаштанице

Запажања о техници израде

Милица Јовановић-Марковић

Средњовековна уметност у Србији веома је разноврсна и већ у XIII веку богата захваљујући династији Немањића. Они су били ктитори многих манастира, а такође су старе цркве и манастире обнављали. Подизали су задужбине из велике побожности, ту градили гробнице себи и својима да би се чинио помен њима за живота, а и после смрти.[1] Манастир је богатством стварао углед и моћ свом оснивачу. Зато су владари давали манастирима и црквама разне привилегије, повластице и дарове. Међу даровима су биле и скупоцене тканине украшене везом. Велики део тих тканина временом је пропао, али се на основу сачуваних примерака може пратити уметнички развој. Тканине и одећа помињу се у писаним изворима, као што су тестаменти, потврде, даровне повеље, пописи ствари које су опљачкане, као и у инвентарима манастира. Најзначајнији документ је попис оставе жупана Десе и краљице Белославе, где се, поред осталих предмета, помињу текстил, накит и одело. Ј. Ковачевић наводи и тестамент породице Хранић-Косача. Овај попис садржи много назива за одела, текстил, накит и друге предмете.[2]

Одела средњовековних владара најчешће су била начињена од богатих тканина украшених везом и драгим камењем. Архиепископ Данило II описује какву су одећу носиле Симонида, жена Милутинова, и Кателина, жена Драгутинова, приликом састанка ради посете гробу краљице Јелене, и каже: „. . . украшене царским оделом и златним појасевима, бисером и драгим камењем, пурпури царски и багренице бацале су зраке светлећи се . . .“[3]

Ликовни извори, фреско-сликарство, иконе, минијатуре и скулптуре такође пружају доказе о средњовековним тканинама и оделу, а веродостојност одеће, црквених застора, покривача часне трпезе, као и црквене одежде, потврђују писани извори и сачуване тканине. Црквени вез показује промене сличне онима на живопису и иконопису, мада се спорије развијао.

Најстарији примерци уметничког веза сачувани у нашим крајевима припадају XIV и XV веку. Ти везови су у уметничком и техничком погледу најуспелији кад су рађени по жељи владара у најбољим радионицама и од најврснијег материјала.

Први писани помени о везу на нашем тлу потичу из XIII века. Биограф српских краљева, архиепископ Данило II пише о блаженој Јелени Анжујској, мајци Драгутина и Милутина: „Заповеди у целој својој области сабирати кћери сиротих родитеља, и њих хранећи у своме дому обучаваше сваком реду и ручном раду, који приличи за женски пол. А кад су одрасле, удаваше их за мужеве да иду у своје куће, обдарујући их сваким богатством . . .“[4]

На дворовима у Србији постојале су радионице веза. У Византији су, такође, биле чувене такве радионице, као и на другим дворовима у Европи и у Русији. И манастири су, изгледа, имали своје радионице у којима је негована уметност веза. Велики удео у изради везених предмета имао је уметник сликар, који није морао да буде и везилац. Јасно је да су постојали предлошци по којима су прављени нацрти за везове, јер је запажено да је некад на великим географским удаљеностима рађен исти мотив веза.

Златовез показује тријумф византијског занатства и висок степен искуства занатлија. Свој највећи домет вез је доживео за време династије Палеолога, у XIII и XIV веку.

Црквени уметнички вез има своје посебне теме, најчешће засноване на литургији. Према намени, литургијски предмети и црквене одежде били су украшени одређеним сценама. Тако се на аеру најчешће приказивало Причешће апостола, на плаштаницама, као централна тема, мртво тело Христово, на подеи некад фигура цара дародавца, а некад и друге теме; на средини епитрахиља почетна сцена је Деизис, а лево и десно од ње ређају се медаљони или стојеће фигуре апостола, па и светитеља, који се касније замењују сценама Великих празника; на набедренику су попрсја Христа или, касније, сцене Успења Христа или Богородице, а на сакосу сцене Великих празника и друге теме.

Већину везова урадили су непознати везиоци. Наша најпознатија везиља била је монахиња Јефимија, удовица деспота Угљеше. П. Џонстон пише да су две даме у средњем веку биле признате као везиље, Јефимија из Србије и Марија од Мангопа из Молдавије,[5] а В. Марковић за Јефимију каже да је „једна од најплеменитијих дама у историји“.[6]

Српски уметнички вез рађен је углавном на свили тамноцрвене и пурпурне боје. Свила је увожена из Византије или из Италије. Зависно од намене, вез је извођен различитим бодовима, а понекад је врсту веза условљавао конац својом дебљином и квалитетом. На најстаријим везовима инкарнат је рађен на три начина: ланчаним бодом, атласним (односно брокатним бодом) и косим бодом (бодом траве). Употребљаван је неупреден свилени конац, који даје блештаву површину. Ликови су сенчени тонским преливима, а мускулатура потцртавана каткад тонски, а каткад контраст-

---

[1] В. Марковић, *Православно монаштво и манастири у средњовековној Србији*, Сремски Карловци 1920, 88—89.

[2] Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, 19—25.

[3] Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, Београд 1935, 73.

[4] Данило, *Животи краљева*, 54.

[5] P. Johnstone, *Byzantine Tradition in Church Embroidery*, London 1967, 58.

[6] В. Марковић, *Православно монаштво*, 131.

ним бојама — црвеном и зеленом. Пластичност је постизана различитим правцима кретања бодова.

За оивичавање цветова, нимбова и крстова коришћени су ланчани бод, бод траве и печки (манастирски) бод.[7] Најчешће је употребљавана дебља свилена нит. За попуњавање неких мањих декоративних површина коришћени су пуни бод и положени бод.

Нимбови, одећа, архитектура и декоративни мотиви рађени су техником златовеза, златним или сребрним нитима. На површину тканине полажу се увек по две златне или сребрне нити заједно, специјалним брошем да се не би руком додиривале, а учвршћују се свиленим концем који пролази кроз тканину, причвршћује златне нити у једној тачки, и поново се враћа на доњу страну тканине. Начином фиксирања свилени конац на златној површини ствара одређену структуру. Златна нит је увек положена паралелно, а свиленим концем се причвршћује на више начина: по ивици, наизменично, цик-цак, косо, у виду звездице, ромба и стрелице. Свилена нит којом се фиксира златна нит може бити у истој боји — жута, или контрастна — љубичаста. Свилена тканина је са доње стране појачана платном. Ради веће пластичности златовеза, коришћен је пунији памучни конац, постављан обично у супротном правцу од златних нити, а касније, од XVII века, као подлога је стављан картон преко кога се везло.

[7] Печки вез је вез по писму. Употребљава се „за урешавање поцулица, печа (одатле му име)", уп. Adela Pleše, *Hrvatski narodni vez*, Zagreb 1954, 14.

Сл. 1. Плаштаница краља Милутина (фото: Музеј примењене уметности)



Уметник Христофор Жефаровић, у XVIII веку, давао је нацрте за везове.

Наше народне ношње се истичу богатством веза, као и богатством боја. Сви наши везови сврставају се у две групе: вез бројем и вез по писму. Златовез се, такође, дели на те две групе. Технике златовеза бројем су: телењак, сухозлатица, вала и убор. По писму се везу следеће технике златовеза: пуни и ниски златовез по свили, сусма, редак, бисерцик, поклопац, капљица, дебели стамболски златовез, златни ширит и гајтанли златовез, шљоканка, пуливез и филиграна.

Вез је у нашем народу много цењена уметност. То нам потврђују народне песме, у којима се често говори о везу, његовој лепоти, везилачким справама, високом уважавању добре везиље.[8]

1. Плаштаница краља Милутина из Музеја Српске православне цркве у Београду

Плаштаница краља Милутина (сл. 1) својом старином, монументалношћу и лепотом веза побуђивала је многе да о њој размишљају.

Први је о плаштаници писао Б. Стрика 1927. године. Он описује плаштаницу и каже да је најстарија међу споменицима који се чувају у ризницама фрушкогорских манастира. Сматра да је везена ван граница српске државе. То закључује по томе што су лозице и украси на первазу застора изведени према строго византијским облицима орнаментике. Као још један доказ наводи и то да су слова употребљена у натпису на начин који српски правопис није познавао. Даље сматра да се плаштаница по тексту може датовати у прве деценије XIV века, тј. у време убрзо после смрти краља Милутина.[9]

Л. Мирковић даје каталошке податке о плаштаници и сматра да је урађена ван граница српске земље у првим деценијама XIV века. Полемише о питању ко је Милутин Урешни, али на крају закључује да је то једино могао бити Стефан Урош II Милутин (владао од 1282. до 1321). Закључује да је то најстарија од сачуваних српских плаштаница.[10]

[8] Општи подаци о начину извођења веза, народног или средњовековног, објављени су у следећим радовима: Th. de Dillmont, *Encyclopédie des ouvrages de dames*, Bibliothèque D.M.C. (пре 1913), 143, 152, 169, 172; J. Беловић-Бернадзиковска, *Српски народни вез и текстилна орнаментика*, Нови Сад 1907, 128, 132—137; Л. Мирковић, *Црквени уметнички вез*, Београд 1940, 7—10; Д. Стојановић, *Уметнички вез у Србији од XIV до XIX века*, Београд 1959, 5—21; J. Radauš-Ribarić i B. Szenczi, *Vezak vezla*, Zagreb 1973; V. Pasadore, *Igla i konac*, Zagreb 1974, 33—64; Д. Стојановић, *Вез*, у: Историја примењене уметности код Срба, Београд 1977, 317—320; J. Brittain, *Enciklopedija ručnih radova*, Zagreb 1980, 238—269.

[9] Б. Стрика, *Фрушкогорски манастири*, Загреб 1927, 76—77.

[10] Л. Мирковић, *Старине фрушкогорских манастира*, Београд 1931, 39—40.

ним бојама — црвеном и зеленом. Пластичност је постизана различитим правцима кретања бодова.

За оивичавање цветова, нимбова и крстова коришћени су ланчани бод, бод траве и печки (манастирски) бод.[7] Најчешће је употребљавана дебља свилена нит. За попуњавање неких мањих декоративних површина коришћени су пуни бод и положени бод.

Нимбови, одећа, архитектура и декоративни мотиви рађени су техником златовеза, златним или сребрним нитима. На површину тканине полажу се увек по две златне или сребрне нити заједно, специјалним брошем да се не би руком додиривале, а учвршћују се свиленим концем који пролази кроз тканину, причвршћује златне нити у једној тачки, и поново се враћа на доњу страну тканине. Начином фиксирања свилени конац на златној површини ствара одређену структуру. Златна нит је увек положена паралелно, а свиленим концем се причвршћује на више начина: по ивици, наизменично, цик-цак, косо, у виду звездице, ромба и стрелице. Свилена нит којом се фиксира златна нит може бити у истој боји — жута, или контрастна — љубичаста. Свилена тканина је са доње стране појачана платном. Ради веће пластичности златовеза, коришћен је пунији памучни конац, постављан обично у супротном правцу од златних нити, а касније, од XVII века, као подлога је стављан картон преко кога се везло.

Уметник Христофор Жефаровић, у XVIII веку, давао је нацрте за везове.

Наше народне ношње се истичу богатством веза, као и богатством боја. Сви наши везови сврставају се у две групе: вез бројем и вез по писму. Златовез се, такође, дели на те две групе. Технике златовеза бројем су: телењак, сухозлатица, вала и убор. По писму се везу следеће технике златовеза: пуни и ниски златовез по свили, сусма, редак, бисерцик, поклопац, капљица, дебели стамболски златовез, златни ширит и гајтанли златовез, шљоканка, пуливез и филиграна.

Вез је у нашем народу много цењена уметност. То нам потврђују народне песме, у којима се често говори о везу, његовој лепоти, везилачким справама, високом уважавању добре везиље.[8]

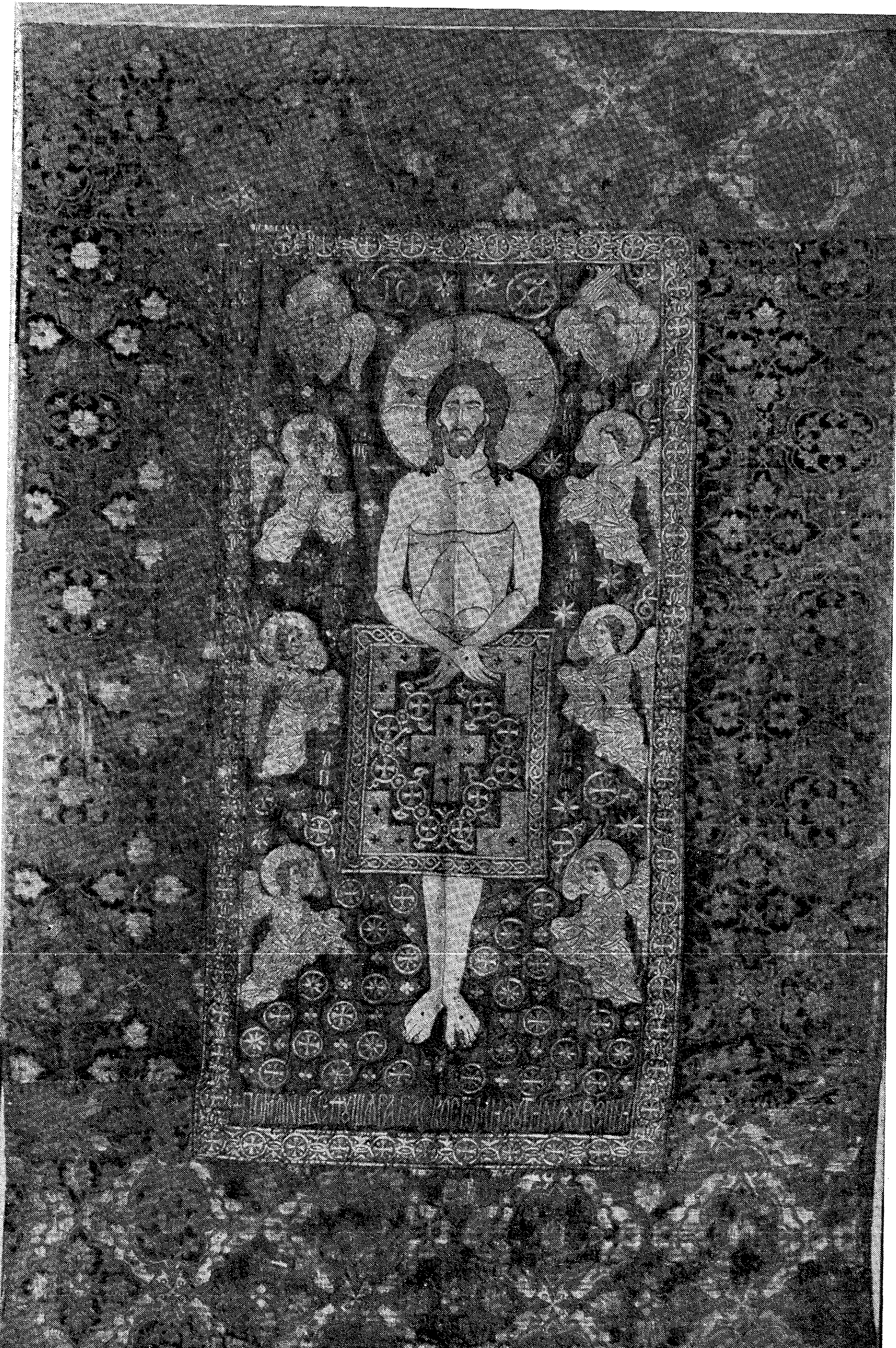
1. Плаштаница краља Милутина из Музеја Српске православне цркве у Београду

Плаштаница краља Милутина (сл. 1) својом старином, монументалношћу и лепотом веза побуђивала је многе да о њој размишљају.

Први је о плаштаници писао Б. Стрика 1927. године. Он описује плаштаницу и каже да је најстарија међу споменицима који се чувају у ризницама фрушкогорских манастира. Сматра да је везена ван граница српске државе. То закључује по томе што су лозице и украси на первазу застора изведени према строго византијским облицима орнаментике. Као још један доказ наводи и то да су слова употребљена у натпису на начин који српски правопис није познавао. Даље сматра да се плаштаница по тексту може датовати у прве деценије XIV века, тј. у време убрзо после смрти краља Милутина.[9]

Л. Мирковић даје каталошке податке о плаштаници и сматра да је урађена ван граница српске земље у првим деценијама XIV века. Полемише о питању ко је Милутин Уреши, али на крају закључује да је то једино могао бити Стефан Урош II Милутин (владао од 1282. до 1321). Закључује да је то најстарија од сачуваних српских плаштаница.[10]

Сл. 1. Плаштаница краља Милутина (фото: Музеј примењене уметности)



---

[7] Печки вез је вез по писму. Употребљава се „за урешавање поцулица, печа (одатле му име)“, уп. Adela Pleše, *Hrvatski narodni vez*, Zagreb 1954, 14.

[8] Општи подаци о начину извођења веза, народног или средњовековног, објављени су у следећим радовима: Th. de Dillmont, *Encyclopédie des ouvrages de dames*, Bibliothèque D.M.C. (пре 1913), 143, 152, 169, 172; J. Беловић-Бернадзиковска, *Српски народни вез и текстилна орнаментика*, Нови Сад 1907, 128, 132—137; Л. Мирковић, *Црквени уметнички вез*, Београд 1940, 7—10; Д. Стојановић, *Уметнички вез у Србији од XIV до XIX века*, Београд 1959, 5—21; J. Radauš-Ribarić i B. Szenczi, *Vezak vezla*, Zagreb 1973; V. Pasadore, *Igla i konac*, Zagreb 1974, 33—64; Д. Стојановић, *Вез*, у: Историја примењене уметности код Срба, Београд 1977, 317—320; J. Brittain, *Enciklopedija ručnih radova*, Zagreb 1980, 238—269.

[9] Б. Стрика, *Фрушкогорски манастири*, Загреб 1927, 76—77.

[10] Л. Мирковић, *Старине фрушкогорских манастира*, Београд 1931, 39—40.

Л. Мирковић је расправљао и о намени плаштанице. Описао је плаштанице, закључујући да је ова необична, да на њој гледалац посматра Спаситеља од ногу. Такође је закључио да је плаштаница химнографског типа. На њој је приказан Спаситељ сред збора анђела који му кличу "άγιος.[11]

Г. Мије пише о мотивима који се налазе на овој, сада београдској, плаштаници и пореди их с другим везовима. На ивици наруквице из Ставрониките (с Благовестима) налази се бордура која подсећа на бордуру на београдској плаштаници.[12] Епитрахиљ из Светог Климента у Охриду с краја XIII века има декоративне мотиве сличне мотивима на плаштаници краља Милутина. На плаштаници из манастира Пантократора на Св. Гори, Христово тело је такође приказано усправно, с перисомом преко бедара, а у угловима су анђели с рипидама. Цела основна представа је оивичена бордуром са крстовима сличним онима на београдској плаштаници. На свим тим везовима уочава се сличност у мотивима, тако да се може закључити, сматра Мије, да су из времена Андроника Палеолога и да им је извор исти, тј. византијски.[12a]

Д. Стојановић наводи да београдска плаштаница доноси и једну јединствену појаву, а то је: Христос уместо перисоме преко бедара има квадратни орнаментисани прекривач. Пореди је са плаштаницом из Пантократора на Атосу и каже: „Док се на плаштаници компонује по хоризонтали, ово је начињено у супротном смеру, тако да су Христос и анђели представљени усправно, односно Христос је представљен у тренутку подизања на крст."[13]

П. Џонстон, по сличности мотива, пореди београдску плаштаницу краља Милутина с плаштаницом из Хиландара и плаштаницом из Св. Климента у Охриду.[14]

С. Душанић описује београдску плаштаницу у неколико прецизних реченица и датује је у крај XIII или у почетак XIV века.[15]

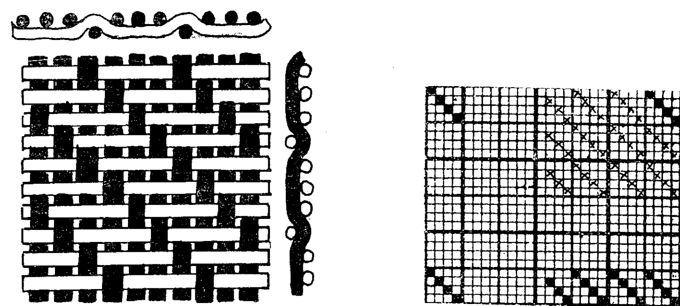
Д. Срејовић каталошки обрађује плаштаницу уз лирске описе: „Упркос склопљеним очима, Христово лице је лепо и изразито, а тело наглашене мускулатуре, мужевно је и снажно. Фигуре анђела мекше су моделоване и густи набори одеће заједно са орнаментом у међупросторима..." дају мекоту Христовом телу.[16]

С. Мандић сматра да је ова плаштаница била поклон дарован цркви, да се у посветном тексту Милутин помиње као умрла особа и да је плаштаница поклоњена њему у спомен за обредну употребу или као поклон за гроб: „Због присуства јуса у натпису и због грецизираног имена Урош — Уреши, може се мислити да плаштаница није настала у рашкој средини, него негде на југу или југоистоку... Ако бисмо, дакле, поверовали да је наша плаштаница Симонидин дар Милутиновом ћивоту, онда бисмо је могли и доста прецизно датовати у време око 1325. године. Милутин је извађен из гроба две и по године после смрти (умро је 29. октобра 1321), значи негде пред крај половине 1324. године..." Закључује да је плаштаница из Цариграда донесена у Бањску и стављена у Милутинов ковчег, а одатле ко зна кад доспела у Крушедол, а затим у Музеј Српске православне цркве.[17]

В. Пуцко описује плаштаницу и наводи да су анђели у ставу адорације окренути ка величанственом и мртвом Христу.[18]

Р. Петровић претпоставља да је нацрт за плаштаницу дао главни грачанички сликар по неком сачуваном предлошку „са назначеним бојама, натписом и орнаментиком". Усваја мишљење С. Мандића да је краљица Симонида ктитор плаштанице.[19]

Плаштаница краља Милутина настала је у XIV веку; њене димензије су 144×72 cm, а извезена је на црвеној свили. Свила је урађена у кепер (дијагонал, серж) преплетају. То је четворожични поткин кепер левог правца (сл. 2). Потка је гушћа од основе, тако да је косина мања од 45 степени. Потка је тања и гушћа, црвене је боје, а основа је жућкаста.



Сл. 2. Четворожични поткин кепер левог правца

Свила је изаткана у 60 cm ширине. Да би се добила потребна ширина од 72 cm, накнадно је додато још 12 cm тканине и руком ушивено са наличја. Везени део плаштанице је из XIV века, а велур којим је оивичена потиче из XVI столећа.

У средишном делу плаштанице налази се наго тело Христово са четвороугаоним прекривачем преко бедара. У левом и десном углу представљени су по један шестокрили серафим. Са леве и десне стране поред Христовог тела, по вертикали, налазе се по три анђела у ставу адорације, покривених руку. Остали простор је украшен геометријским мотивима, који су асиметрично распоређени по деловима плаштанице. У њеном дну налази се посветни текст, исписан у хоризонтали. Око целе плаштанице је континуални фриз кругова и елипси с палметама. Изнад Христове главе су две звездице, а у круговима се налазе Христови иницијали.

Лице је урађено свилом природне боје, бодом ланчића који су тако везени да дају анатомски изглед лица. Обрве, нос, доњи део капака и усне извезени су црвеном бојом. Горњи капци, подочњаци и ноздрве осенчени су са стране светлоплавом, скоро белом бојом. Обрве су осенчене светлим окером. Коса и брада су урађене са два тона окера: светлим окер концем означене су власи косе и браде, а тамнијим окер концем попуњена је површина увојака и браде. Тело Христово

---

[11] Л. Мирковић, *Црквени уметнички вез*, Београд 1940, 15—16.

[12] G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris 1947, 88—89, T—CLXXVI—1, T—CXX—1, T—CLXXVII, T—CLXXVI—2.

[12a] *Ibid.*, 88.

[13] Д. Стојановић, *Уметнички вез у Србији од XIV—XIX века*, Београд 1959, 17—22 и 41—42; Д. Стојановић, *Вез*, Историја примењене уметности код Срба, I, Београд 1977, 324.

[14] P. Johnstone, *Byzantine Tradition*, 79—80, сл. 94.

[15] С. Душанић, *Музеј Српске православне цркве*, Београд 1969, VII.

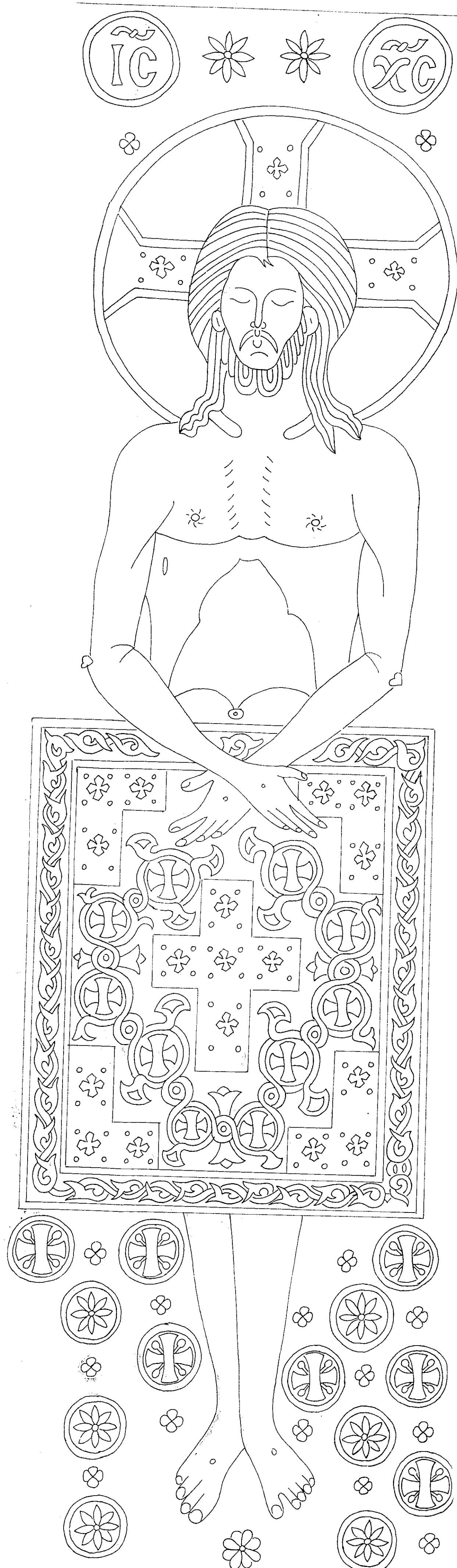
[16] Д. Срејовић, *Српски уметнички вез*, Музеји Југославије, Љубљана 1973, 84.

[17] С. Мандић, Свилени покров за дар манастиру, у: *Древник*, Записи конзерватора, Београд 1975, 70—72.

[18] В. Пуцко, *Плаштаница краља Милутина*, Гласник, службени лист Српске православне цркве, бр. 3, (Београд 1978) 58—61.

[19] Р. Петровић, *Монограми краља Стефана Уроша II Милутина у Грачаници*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе СР Србије XIII, (Београд 1981) 108—110.

Сл. 3. Плаштаница краља Милутина. Мртви Христос



је оивичено мрким концем. Трбушни мишићи, мишићи груди и међуребарни простор оивичени су зеленим и мрким концем, бодом ланчића. Мишићи руку означени су зеленим концем бодом ланчића. Пупак је исцртан зеленом и мрком бојом. Стигма на десној страни Христовог тела црвене је боје. Ребра су исцртана смеђом бојом. За потцртавање је коришћен бод ланчића. Тело је урађено свиленим концем природне боје, бодом ланчића који прати анатомску грађу тела. Лице, коса и Христово тело израђени су од веома танког конца, тако да је и бод ситнији.

Ореол по ивици има два пута по две сребрне нити прихватане љубичастим концем у облику стрелице, затим два реда по две златне нити прихватане наизменично и још два реда по две сребрне нити. Крст у ореолу урађен је златним нитима (хоризонтално и вертикално постављеним), а прихватане су белим концем у облику звездице. Ивице крста урађене су златовезом прихватаним по ивици, а једна нит белог свиленог конца оивичава крст са обе стране техником печког бода. Леви и десни крак крста украшени су четворолисним зеленим цветовима, а вертикални има црвени цвет; око сваког цвета се налазе по четири каменчића. Урађени су пуним бодом. Остали део ореола урађен је златним нитима, које су прихватане белим свиленим концем у облику звездице (сл. 3).

Преко бедара, уместо перисоме, Христос има четвороугаони прекривач димензија 37,8×31,5 cm. На средини прекривача је крст урађен златним положеним нитима, које су наизменично прихватане. Оивичен је једном белом свиленом нити техником печког бода. Крст је украшен са пет четворолисних цветова, а око сваког цвета су по четири бела камена и сви су урађени као крст на средини, са по три цвета и дванаест каменова. Цветови су црвени и зелени. Простор између крста и угаоника попуњен је континуираним низом већих и мањих кругова. У већим круговима се налази златан крст; златна нит је прихватана по ивици, а у ширем делу крака наизменично. Крст је оивичен белим свиленим концем техником печког бода. Мањи кругови су украшени сребрном тачком која је оивичена плавим концем бодом ланчића. Прстенови су урађени златним концем прихватаним на ивицама жутим свиленим концем. Као допуна кругова — прстенова, негде је мала лозица, а негде лепеза попуњена у средини свиленим концем. У продужетку кракова крста, као допуна малим круговима, налазе се симетрично постављене по две палмете рађене сребрним концем, прихватане наизменично, а оивичене концем плаве боје. Ивица прекривача је попуњена фризом испреплетене лозице (златовез прихватан на ивици), центри су наизменично украшени окер, светлозеленим и плавим концем, а једна бела нит као сенка прати сваку боју, и све је урађено бодом ланчића. Лозица је с обе стране омеђена златном ивицом прихватаном по ивици. Мотиву прекривача слични су мотиви на предњој страни часне трпезе у сценама Причешћа хлебом и вином на плаштаници из Солуна,[20] као и на аеру из Хиландара, где је таква предња страна стола у сцени Причешћа.[21] На грчким наруквицама из XV века у Музеју Српске православне цркве, у сцени Причешћа, предња страна трпезе такође има тај

[20] G. Millet, *Broderies*, tab. CLXXXII.
[21] G. Millet, *Broderies*, tab. CLVIII—2.

украс,[22] као и оков на јеванђељу на фресци св. Никифора (1271. год.) из Манастира у Мориову.[23]

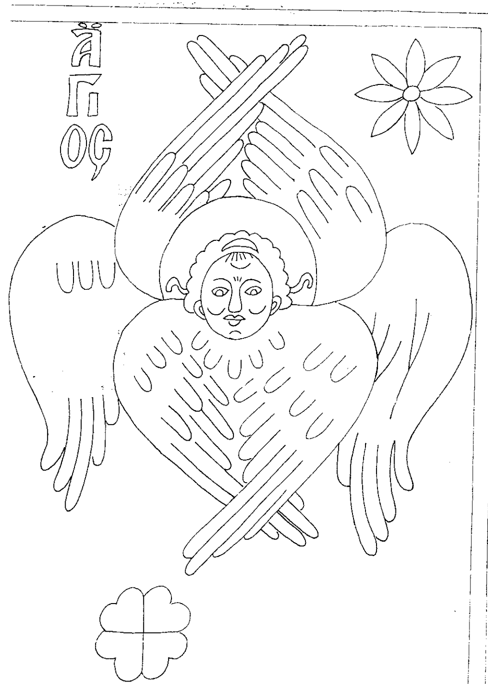
На прекривачу су прекрштене Христове руке. Урађене су свиленим концем у природној боји, а прсти и нокти, везени бодом ланчића, одвојени су црвеним концем. На рукама су уочљиве две стигме, кроз које се види тканина и траг црног конца (сл. 3).

Прекривач покрива Христове ноге преко колена, тако да се оне виде само испод колена. Урађене су белим концем, оивичене су зеленим, а прсти и нокти, изведени бодом ланчића, одвојени су црвеним концем (сл. 3). Прекривач има лозицу која је по мотивима слична лозици на фрескама XIII и XIV века: у Милешеви, Сопоћанима, Богородици Перивлепти, Ариљу, Старој Павлици и Богородици Љевишкој.[24]

Лево и десно од Христове главе, у углу, налазе се по један серафим. Они су обележени натписом ʿάγιος (свети). Натпис је урађен златовезом прихватаним по ивици. Серафими се један од другог разликују ликом, а иначе између њих постоје незнатне разлике. Серафим у горњем десном углу окренут је фронтално. Лице је урађено белим концем, обрве су мрке, сенчене окером. Нос је исцртан црвеном бојом. Бора на бради је светлоплава. Коса је окер боје, са светлоплавом траком, чији крајеви вире лево и десно. Све је урађено бодом ланчића, који прати облик лица и коврџе косе. Ореол је оивичен белом свилом, печким бодом, а испуњен је златним нитима постављеним вертикално, прихватаним жутим концем цик-цак. Крила су исцртана зеленом бојом, а понегде одвојена црвеном. Урађена су златном вертикалном нити, која је наизменично прихватана. У самом горњем углу налази се златна осмокрака звезда, по ивици прихватана жутим свиленим концем (сл. 4).

На плаштаници се налазе још по три анђела лево и десно од Христа. Сви су окренути ка лицу Христа у ставу адорације, осим доњег анђела на десној страни, који гледа право. Одећа им је различито набрана, а и по лику се разликују. Поред сваког анђела је реч ʿάγιος. То је реч из трисвете песме коју као победну химну певају хорови анђела, арханђела, херувима и серафима око престола божјег: „Свет, свет, свет је Господ над војскама . . . Горе серафими певају трисвету песму, а доле исту песму узноси мноштво људи; заједничко је торжество, једно је радосно хорско певање.“[25]

Доњи десни анђео једини гледа право ка Христу. Његово лице је од белог свиленог конца. Обрве су му мрке, а сенчене су окер концем. Спољна ивица ока и зенице су мрке боје, шареница ока је окер боје, а сенка испод ока је светлоплава. Горња усна је пуна, а доња, црвене боје, само је назначена; нос и сенка образа такође су извезени црвеним концем. Сенка лица уз косу урађена је светлоплавом бојом. Коса је окер боје, а свака коврџа је одвојена тамнијом окер бојом. У коси има белу траку, чији крајеви вире лево и десно. Све је то урађено веома танким свиленим концем бодом ланчића. Анђели су у ставу адорације, а руке су им прекривене убрусом. Одећа је веома набрана, али се испод ње назиру обриси тела. Оивичена је зеленом бојом, набори су изведени зеленом и белом бојом, а златна нит је вертикална, наизменично прихватана. Ореол је оивичен белим свиленим концем техником печког бода. Златна нит је вертикална, прихватана цик-цак начином. Крила су оивичена белом бојом, а пера унутра издвојена црвеном. Пуњена су златном вертикалном жицом наизменично прихватаном (сл. 5).



Сл. 4. Плаштаница краља Милутина. Серафим



Сл. 5. Плаштаница краља Милутина. Анђео

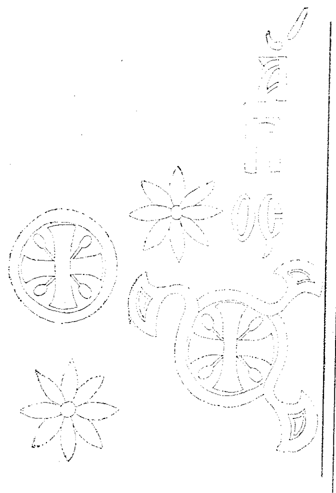
Простори између анђела попуњени су необичним геометријским мотивима, који дају живост и склад плаштаници. Сви ти мотиви урађени су златним нитима прихватаним по ивици, а уну-

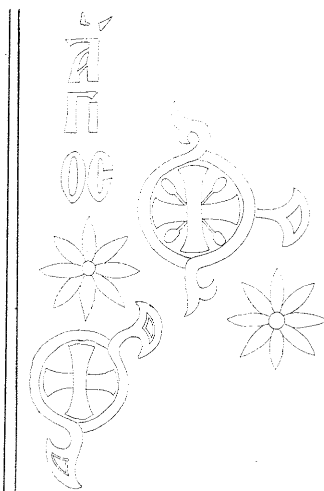
[22] Д. Стојановић, *Уметнички вез*, 45, сл. 4.

[23] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 114, сл. 12.

[24] З. Јанц, *Орнаменти фресака из Србије и Македоније од XII—XV века*, Београд 1961, сл. бр. 395, 398, 408, 409, 412, 421.

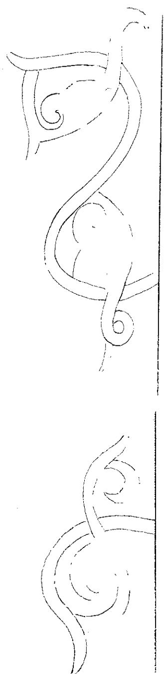
[25] Еп. Николај, *Света Евхаристијска жртва, објашњење православне литургије*, превео М. Михаиловић, Ниш 1983, 117.





Сл. 6. Плаштаница краља Милутина Деокративни елементи (лево од Христовог покрова)

Сл. 7. Плаштаница краља Милутина. Декоративни елементи (десно од Христовог покрова)



Сл. 8. Плаштаница краља Милутина. Орнаменти

трашњост је попуњена дебљим разнобојним свиленим концем, бодом ланчића (сл. 6, 7 и 8).

У дну плаштанице је крупним старословенским словима исписан посветни текст (сл. 9) димензија 4,5×58 cm: „Помени, Боже, душу раба својега Милутина Уреши“. Натпис је извезен златном жицом, прихватаном по ивици жутим концем, а урађен је кад и остали вез на плаштаници, јер се тачно уклапа у њену ширину. На исти начин урађен је и златовез. Облик слова, ивицу и мотив бордуре одређује једна памучна нит која пролази кроз средину стуба, а одозго је урађен златовез. Под утицајем старијег јусовог правописа, у натпису се користи јус. У исто време се јус употребљава на ктиторском натпису краља Милутина из 1313. године у Старом Нагоричину код Куманова.[26]

Плаштаница је настала свакако после смрти краља Милутина јер не постоји његова пуна интитулација у посветном тексту. У хрисовуљи у Хиландару постоји краљев потпис црвеним мастилом: **стефан<ь> оурошь вь христа бога благовѣрнь крал<ь> и самодр<ь>жьць всѣхь србских<ь> земль и поморскихь**, који потпуно одговара пуној интитулацији краља Милутина.[27] На хрисовуљи из манастира Грачанице налази се потпис: **стефань оурошь втори милѹтін краль и сь богомь самодрьжьць всѣхь срьбскихь, поморскихь и подѹнавьскихь земль.** Повеља је настала вероватно у другој половини 1315. године.[27a]

Цела плаштаница је оивичена фризом састављеним од кругова и елипси (сл. 10). На саставу круга и елипсе налазе се четири сребрна елемента који подсећају на сузе. Кругови су испуњени златним равнокраким крстовима и сребрним елементима који такође подсећају на сузе. Унутар поменуте елипсе плавом бојом је оивичена површина бодом ланчића са унутрашње стране. Центар елипсе је испуњен сребрном нити прихватаном по ивици, а оивичен је плавом бојом бодом ланчића; елипсу допуњавају са доње и горње стране по једна полупалмета, које су извезене сребрним нитима прихватаним по ивици, а у ширем делу наизменично. Фриз је оивичен са обе стране равном линијом. Равна ивица и фриз су урађени златним концем прихватаним по ивици. Изнад натписа поред Христових ногу налазе се асиметрично распоређени златни кругови (испуњени осмокраким златним звездама или златним крстом и сребрним сузама) и четворолисни сребрни цветови прихватани по ивици, а оивичени плавим концем, бодом ланчића. Првобитно је плаштаница имала само средњи везени део, а у XVI веку је проширена велуром са свих страна по 32,5 cm, тако да има димензије 210×132 cm. Велур (плиш) црвене је и зелене боје, проткан златним нитима. Величина велура је вероватно била 270×70 cm, па је пресечен на четири дела. Велур има правилну геометријску шару (сл. 11) која са стране тече вертикално, а по ширини хоризонтално. По вертикали су додата два парчета велура, величине 11,35 cm, да би се добила потребна дужина.

На горњем левом и доњем десном углу налазе се по једна кићанка (некад их је, вероватно, било четири). Направљене су од филигранског прстена (израђен од сребра па позлаћен) и свилених нити црвене, зелене и жуте боје.

Сл. 9. Плаштаница краља Милутина. Посветни текст



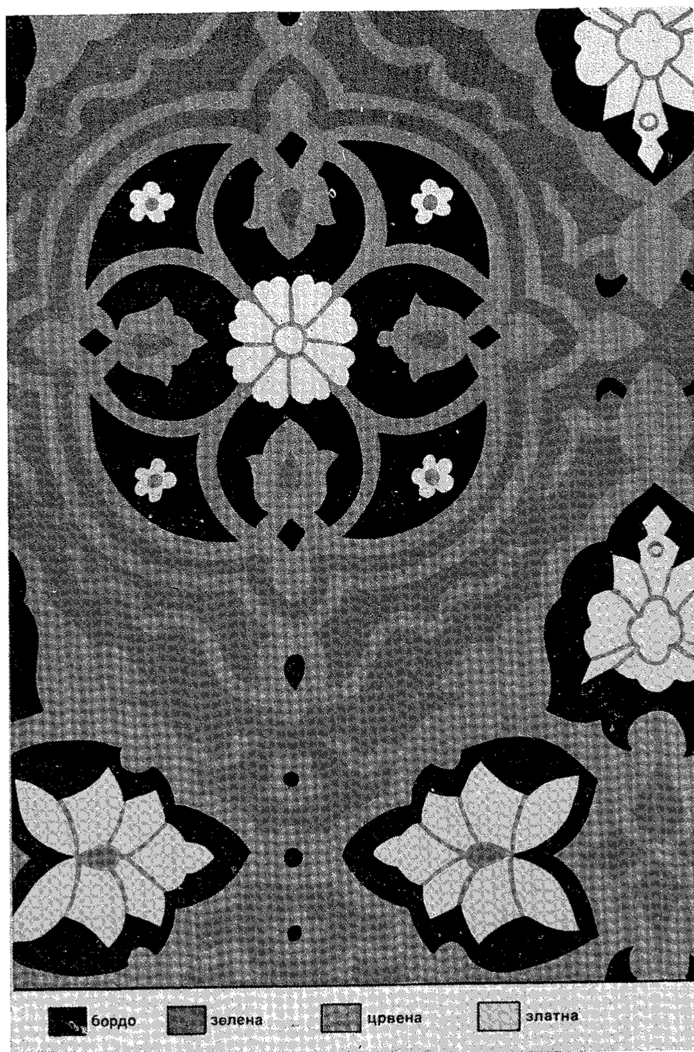
Сл. 10. Плаштаница краља Милутина. Бордура

---

[26] Г. Томовић, *Морфологија ћириличних натписа на Балкану,* Београд 1973, 45—46, сл. 23.

[27] В. Мошин, *Повеља краља Милутина — дипломатичка анализа,* Историјски часопис, књ. 18, Београд 1971, 61.

[27a] В. Мошин, *op. cit.,* 68.



Сл. 11. Плаштаница краља Милутина. Плиш

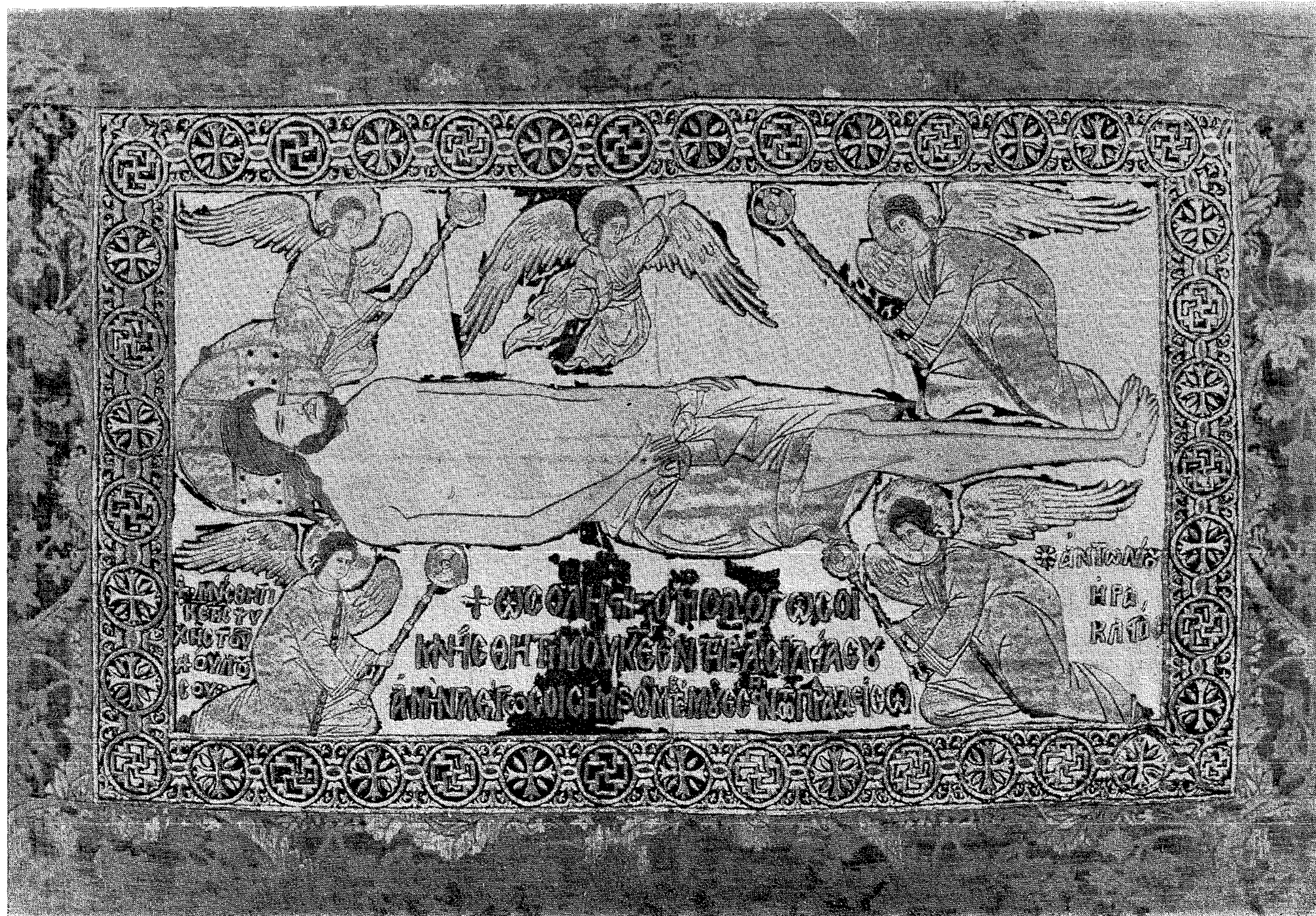
Необичност Милутинове плаштанице је у томе што је тело Христово постављено по вертикали. Постоје још два таква примера. Један пример пружа плаштаница из Пантократора на Атосу, на којој је Христос постављен вертикално по средини, а окренут је полудесно за три четвртине. Тело му је непропорционално. Преко његових бедара је перисома на којој су му прекрштене руке. Ова плаштаница је оивичена бордуром која уместо кругова има орнамент који подсећа на четири спојена сараценска лука, у коме је уписан крст с мотивима палми, а у међупростору по две палмете окренуте у супротним смеровима — симетрично постављене. Том истом полукружном бордуром у угловима су одвојена четири анђела с рипидама. На рипидама су представљени серафими. Изнад Христове главе је извезен текст исписан у два реда: ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης. Други део поља попуњен је геометријском шаром која тече у низу, а испуњавају је три различите врсте крстова.[28]

Најсличнија Милутиновој плаштаници је, ипак, плаштаница из музеја у Принстону у Америци.[29] За њу се претпоставља да је урађена у Цариграду у првој половини XIV века. Христос је, такође, постављен по вертикали. Уместо перисоме, преко бедара има четвороугаони прекривач, као и на београдској. У горњим угловима се налазе серафими. Са стране су вертикално постављени анђели са раширеним крилима и разлепршаним драперијама. Неким анђелима су руке пре-

[28] G. Millet, *Broderies*, tab. CLXXVI.

[29] S. Ćurčić, in: Byzantium at Princeton, *Byzantine Art and Archaeology at Princeton University, Catalogue of an Exhibition*, № 167 Epitaphios, Princeton 1986, 135—138.

Сл. 12. Плаштаница Антонија Хераклејског (фото: Народни музеј)



кривене убрусом. Између њих исписано је три пута ʽἅγιος са једне и друге стране. Око плаштанице је украсна бордура, која није прецизно прорачуната да иде од угла до угла, него се, како где, неправилно завршава. Декоративне осмокраке звездице и осмокраки цветови доста су круто распоређени по неком правилном симетричном реду. Испод украсног фриза налази се посветни текст на грчком језику, који у преводу гласи: „Помени, Господе, душу свога слуге Михаила и сина Кипријана". О принстонској плаштаници писао је С. Ћурчић и поредио је с Милутиновом плаштаницом, коју понегде у тексту назива и Београдском.[30]

Ова плаштаница, урађена у некој провинцијској везиљској радионици, јер су орнаменти једноставнији, а вез грубљи, изгледа као лошија копија Милутинове плаштанице.

2. Плаштаница Антонија Хераклејског из Студенице

Плаштаница Антонија Хераклејског (сл. 12) мање је очувана од Милутинове плаштанице. О њој су писали многи аутори. Описујући студеничку плаштаницу, Л. Мирковић дели анђеле на небеске и земаљске. Један анђео — небески, лети на небу, а друга четири, с рипидама у рукама, обучени у стихар са ораром на коме су извезене речи ʼἅγιος, припадају групи земаљских анђела. Студеничку плаштаницу он пореди с плаштаницом из манастира Путне, даром кесарисе Јефимије и василисе Евпраксије.[31] Око студеничке плаштанице је руб са орнаментима састављеним од континуираних кругова и елипси, а кругови су испуњени кукастим крстовима и крстовима с палминим лишћем; између кругова су разлистане лозице (сл. 18). На плаштаници је извезен донаторски запис на грчком језику (сл. 17).

Л. Мирковић закључује да је плаштаницу наручио митрополит хераклејски, који је учествовао на саборима у Ферари и Фиренци 1438—1439, па, према томе, датује плаштаницу у прву половину XV века.[32]

Г. Мије пореди студеничку плаштаницу с плаштаницом из Путне и каже да оне представљају две јединствене плаштанице из исте групе, две варијанте истог типа.[33]

А. Василић сматра да је то византијски вез рађен на тамноцрвеном атласу, па набраја врсте везова и боје конца. Даље описује плаштаницу и бордуре, наводећи да су то медаљони везени плетеницом са украшеним крстастим мотивима, између акантусове двоструке палмете.[34]

[30] С. Ћурчић, *op. cit.*, 137—138.

[31] Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*, Београд 1960.

[32] Л. Мирковић, *Црквени уметнички вез*, 22—23.

[33] G. Millet, *Broderies*, 99—102.

[34] А. Василић, *Ризница манастира Студенице*, Београд 1975, 14, 53, сл. 24.

Д. Стојановић пореди студеничку плаштаницу с плаштаницом из манастира Путне и каже да је једноставнија, с мањим бројем приказаних личности и без декоративних звездица.[35]

С. Мандић закључује да се, према посветном тексту, Антоније помиње као покојни, а плаштаница је, вероватно, поклоњена њему у спомен, за обредну употребу или као покров за његов гроб. Према томе, Антоније Хераклејски није донатор ни везилац.[36]

Д. Стојановић датује студеничку плаштаницу у другу половину XIV века. Пореди је с плаштаницом из Путне и, судећи по језичким грешкама и невештинама у грчком тексту, сматра да су је радили наши мајстори.[37]

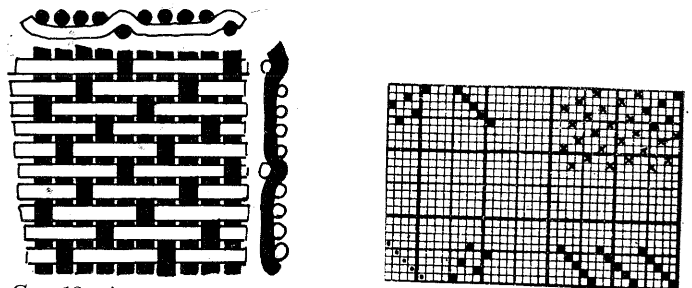
М. Шакота се у монографији посвећеној манастиру Студеници успут осврће и на плаштаницу и сврстава је међу најлепше везове нађене у Србији.[38] Описујући студеничку ризницу, у посебној студији, истиче да је плаштеница везена златном, сребрном жицом и разнобојним концима на тамноцрвеној свили, која је сада доста овештала.[39]

У каталогу „Средњовековна умјетност Срба" плаштаница је каталошки објашњена у неколико реченица, а сматра се да натпис на грчком садржи и име донатора.[40]

У књизи „Студеница", Г. Бабић запажа да студеничка плаштаница сведочи о стилској сродности с фрескама на којима се, поред издужене пропорције, неговало осећање за волумен и за цртеж који одају идеале класицизма доба Палеолога.[41]

Плаштаница Антонија Хераклејског везена је на тамноцрвеној свили димензија 126×76 cm. Настала је крајем XIV или у првој половини XV века. Рестаурирана је 1957. године. У малим траговима остала је основна тканина (сл. 13), која је некада била тамноцрвена, а сада је скоро црна. После рестаурације је причвршћена на белу лањену подлогу.

Христово тело (сл. 14) лежи по средини хори-



Сл. 13. Атлас петожичног поткиног ефекта 1/4 (2 скока)

[35] Д. Стојановић, *Уметнички вез*, 42—43.

[36] С. Мандић, *Древник*, 71—72.

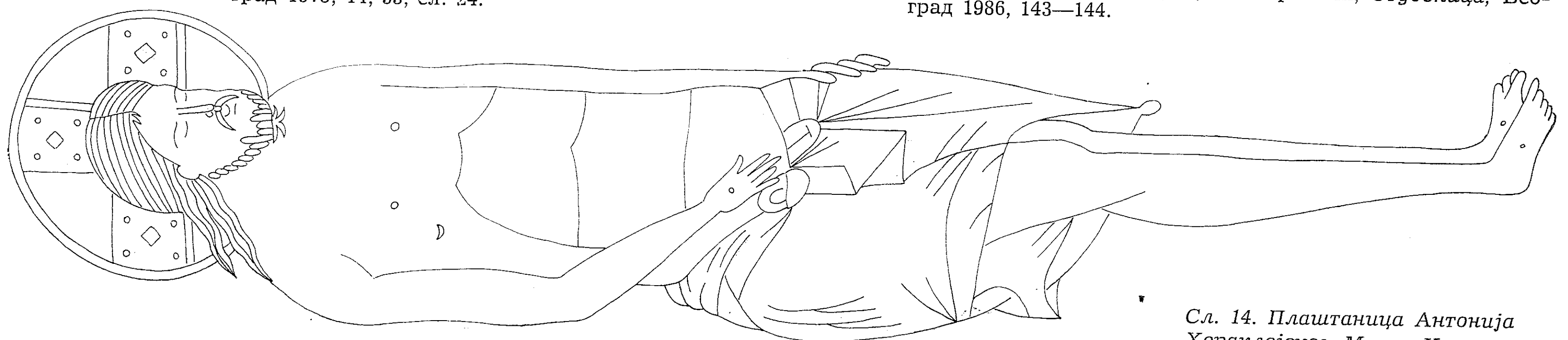
[37] Д. Стојановић, *Уметнички вез*, 324—325, сл. 6 и 7.

[38] М. Шакота, у: *Манастир Студеница*, Београд 1986, 51.

[39] М. Шакота, *Ризница манастира Студенице*, Београд 1986, 228, сл. 197.

[40] *Srednjovjekovna umjetnost Srba iz muzeja, riznica, manastira i crkava* (каталог), Zagreb 1985, 141.

[41] Г. Бабић, В. Кораћ, С. Ћирковић, *Студеница*, Београд 1986, 143—144.



Сл. 14. Плаштаница Антонија Хераклејског. Мртви Христос

зонтално. У средњем горњем делу је један анђео, а у угловима се, такође, налазе анђели, али ови носе рипиде. У дну плаштанице је посветни текст исписан на грчком језику. Плаштаница је оивичена украсном бордуром.

Христово тело не лежи ни на каквом ослонцу. Нема иницијала Христовог имена. Ореол у средини има златан крст са имитацијом драгог камења. Златовез, рађен цик-цак прихватањем, од другог дела ореола је по ивици одвојен једном црвеном нити, прихватаном наизменично. Драго камење, црвене, зелене и беле боје, извезено је пуним бодом. Остали део ореола је испуњен сребрном жицом прихватаном наизменично, по три нити заредом. Лице Христово је смирено; урађено је свиленим концем природне боје, а мрким концем су исцртаване контуре обрва, носа и уста. Испод капака и очију израђена је окерна сенка, затим светломаслинаста. Лице је осенчено светломаслинастом бојом. Коса и брада су рађене у три тона мрке боје, на ивици је тамнији тон, затим следи окер, а у средини је бледи окерни тон. Све је урађено бодом ланчића, који је пратио облик лица и таласе косе и браде. Тело Христово и ноге урађени су белим концем, бодом ланчића, који прати анатомске облике, а оивичени су окер линијама, такође бодом ланчића. Перисома је оивичена плавом бојом бодом ланчића, а пуњена је златовезом, који је прихватан косо. Сенка на перисоми је урађена мешавином црвеног и златног конца и причвршћена је цик-цак начином.

Анђео на средњем пољу изнад Христа (сл. 15) има раширена крила и разлепршану хаљину. Лице је урађено свилом природне боје, са окерном и маслинастом сенком. Обрве, нос и усне исцртани су мрким концем. Коса је рађена у три нијансе мрке боје, са светлоплавом траком, чија оба крака вире испод косе. Руке су урађене свиленим концем природне боје, а оивичене су окером. Све је изведено бодом ланчића, којим се прати анатомски облик лица и сваки увојак косе посебно.

Ореол је израђен златним нитима прихватаним наизменично по три заредом, а оивичен је плавом нити. Крила су раширена, оивичена црвеном, а понегде су потцртана и зеленом бојом. Златна нит је прихватана цик-цак начином, а на мањим површинама, где су пера, по ивици. Хаљина је оивичена плавом бојом и сви набори су плави; урађена је златним нитима, које су прихватане косо.

На плаштаници се налазе четири земаљска анђела с рипидима у рукама, а виде им се и ципеле. Обучени су као ђакони у стихар с орарем на левом рамену. Орар је црвене боје и на њему је извезено [illegible]. Хаљина горњег десног анђела (сл. 16) оивичена је зеленом бојом. Лице је урађено белом бојом, са мрким очима, носем и устима, са

Сл. 15. Плаштаница Антонија Хераклејског. Анђео





Сл. 16. Плаштаница Антонија Хераклејског. Анђео с рипидом

окерним сенкама и једном светлозеленом сенком уз косу. Увојци косе су израђени са три нијансе мрке боје, а трака у коси је плава; два краја се виде на ореолу; руке су беле, са окер ивицом. Све је израђено ланчаним бодом и цела површина је попуњена. Ореол је златне боје, прихватан наизменично по три пута у низу. Крила су оивичена црвеном бојом и зеленим ефектима. Златна нит је прихватана цик-цак начином, а у перима само по ивици. Одело је оивичено плавим концем, као и сви набори; рукави су шири и оивичени су црвено, а види се и рука с наруквицом. Златна нит је прихватана косо.

Дршке на рипидама су извезене златним концем прихватаним по ивици, а оивичене су црвеним концем, печким бодом. На рипидама су шестокрили серафими са златним крилима, оивичени црвено, а понегде су ефекти зелени и плави. Златна нит у крилима прихватана је наизменично.

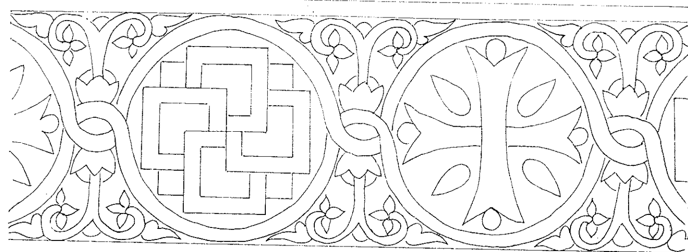
Горњи леви и доњи десни анђео имају хаљине оивичене светломаслинастом бојом. Доњи десни и доњи леви анђео, као и горњи леви, клече и види им се по једна црвена ципела. При дну плаштанице је посветни текст на грчком језику (сл. 17). Слова су израђена златном нити, прихватаном на ивици. Текст је подељен на три дела: лево, почиње иза леђа доњег левог анђела, затим тече између левог и десног анђела, а трећи део је иза леђа доњег десног анђела. Текст на левој страни је исписан у пет неправилних редова. Средњи текст је подељен на три реда. Први ред је дуг 40 cm, други ред 53 cm, а трећи 59 cm. Висина слова је 3,5 cm. Текст десно је подељен у три неправилна реда. Текст је са грчког превео Л. Мирковић, и он гласи: „Као разбојник исповедам ти ,Помени ме Господе у царству своме' ", и затим: „Заиста ти кажем данас ћеш са мном бити у рају" (Лука XXIII 42—43), а у угловима натпис гласи: „Помени Господе душу раба свога Антонија Хераклејског".

Пошто се Антоније помиње као умрла особа, по мишљењу С. Мандића изгледа да је овај вез заиста био урађен за спомен, за обредну употребу или као такав за гроб. Значи, ту плаштаницу је после 1439. неко поклонио цркви у спомен Антонија Хераклејског.

Цела плаштаница је уоквирена украсном бордуром од повезаних кругова (сл. 18). Кругови су испуњени златним крстом с палминим листовима, и стилизованом свастиком са сребрним листићима у угловима. Елипсасти део је попуњен положеним бодом црвеним концем. Изван тога се налази двострука акантусова палмета, златна, са сребрним завршетком и црвеним ефектима пуног бода на спојевима.

Положени бод је примењен и на набедренику из XV века, који се налази у Народном музеју у

Сл. 17. Плаштаница Антонија Хераклејског. Посветни текст



Сл. 18. Плаштаница Антонија Хераклејског. Бордура

Београду.[42] Тим бодом је испуњена површина изнад Христа.

На аеру из XV века из Музеја Српске православне цркве површине су такође рађене положеним бодом.[43] У бордури је свастика коришћена наизменично с другим декоративним мотивима. Ту такође има и конца у боји мешаног са златном нити.

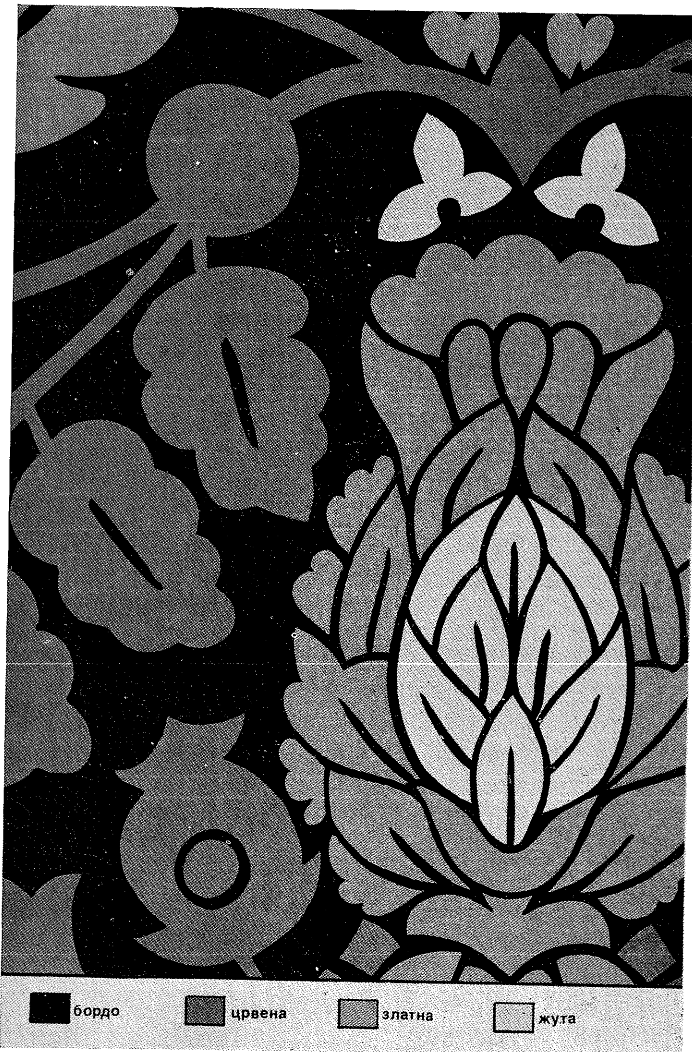
Око везеног дела студеничке плаштанице нашивен је плиш из четири дела. Плиш је црвене боје, са жутим детаљима, проткан златом, а вероватно потиче из XVI века (сл. 19).

---

[42] Д. Стојановић, *Уметнички вез*, сл. 76.

[43] *Ibidem*, сл. 20 (Стојановић овај предмет назива набедреником).

Сл. 19. Плаштаница Антонија Хераклејског. Плиш



Најсличнија студеничкој плаштаници је плаштаница из манастира Путне.[44] Обе су химнографског типа. Лежећа фигура Христа је у средини, окружена малим бројем фигура анђела, који се деле на земаљске и небеске. На плаштаници из Путне поље је покривено осмокраким звездама, које приказују небеске сфере око анђела који лете. На тој плаштаници, као и на оној из Студенице, Христос лежи на средини поља, али испод тела нема ни одра, ни плоче, ни било какве ознаке на чему лежи.

На горњој страни плаштанице из манастира Путне налазе се са стране по један земаљски анђео с рипидама, а између њих су четири небеска анђела, који су приказани како лете у небеским сферама. У целом празном пољу извезене су сребрне звездице.

Посветни текст, који је на српски превео Л. Мирковић, гласи: „Збор анђела гледајући чудан (необичан) призор повика хвалу: О Слово Божије! Помени Господе душе слушкиња својих кесарице српске Јефимије монахиње са кћерју њезином василисом српском Евпраксијом монахињом".[45]

Мирковић је сматрао да кесарица није нико други до монахиња Јефимија, удова деспота Јована Угљеше, што савремена знања доводе у сумњу.[46]

Испод Спаситеља, у доњем делу плаштанице, приказано је шест анђела симетрично постављених два по два.

Све поменуте плаштанице уоквирене су украсном бордуром, па се може сматрати да је у XIV и у XV веку таква композиција била уобичајена.

*

Две најстарије плаштанице сачуване у нашој баштини, београдска и студеничка, химнографског су типа.[47] Обе су везене златовезом на свили, а касније у XVI веку им је около додат плиш.

Београдска плаштаница потиче с почетка XIV века, док се као време настанка студеничке наводи крај XIV или прва половина XV века. Поређењем ових двеју плаштаница уочава се разлика у композицији. Београдска је компонована по вертикали. Христос је приказан усправно. Поред његове главе, са обе стране, налазе се по један серафим и по три анђела, који су распоређени такође вертикално. Анђели су небески (руке су им покривене и не види се обућа). Тело Христово је анатомски складно. Студеничка је компонована по хоризонтали. Христос лежи по средини, окренут за 3/4 удесно. На средини, изнад Христа је један небески анђео. У угловима су четири земаљска анђела с рипидама у рукама на којима су приказани серафими. Анђели су обувени у црвену обућу и обучени у стихар. Тело Христово је непропорционално.

На београдској плаштаници, као и на оној из Принстона, Христова бедра су прекривена четвороугаоним прекривачем, који је украшен по узору на прекриваче са часне трпезе.

На студеничкој плаштаници Христос има перисому преко бедара, а на београдској покривач. У круговима бордуре на београдској плаштаници уписани су крстови са сузама, а простор изнад елипси декорисан је палметама. На бордури студеничке плаштанице кругови су испуњени мотивима крстова и палминог лишћа, а у сваком другом или трећем кругу уцртана је стилизована свастика.[48]

Простор између Христа и анђела на београдској плаштаници испуњен је декоративним елементима, док је тај простор на студеничкој плаштаници остао празан.

Посветни текст на београдској плаштаници укомпонован је у једном реду, на студеничкој плаштаници текст је распоређен у три дела, па и та опширност указује на другачије обичаје.

Београдска плаштаница везена је на црвеној свили кепер преплетаја, још добро очуваној. Студеничка плаштаница везена је на тамноцрвеној свили атласног преплетаја, сада потамнелој; делови свиле су у малим траговима очувани, а после рестаурације и конзервације причвршћени су на белу ланену подлогу.

На обе плаштанице златовез је израђен са по две нити заједно. На студеничкој плаштаници је испод златовеза постављен грубљи памучни конац, али у супротном смеру од златних нити. Квалитет конца којим су рађене плаштанице се разликује. Сребрни конац на обе плаштанице употребљен је за декорацију мањих површина.

Обе плаштанице имају у техници златовеза само два иста начина прихватања: прихватање по ивици (коришћено за исту сврху и на истом месту) и прихватање цик-цак (коришћено је на различитим местима). На београдској плаштаници постоји још прихватање наизменично у облику звездица и стрелица. За прихватање је, поред жутог и белог, коришћен и љубичаст конац, док на студеничкој плаштаници у техници златовеза постоји прихватање косо и наизменично по три пута (сл. 20).

Ланчаним бодом за површине рађен је инкарнат, коса и брада, и попуњаване су мање декоративне површине. Коришћен је свилени конац. Кретањем бода тежило се постизању анатомских облика тела и лица. Тај принцип је спроведен на обе плаштанице (сл. 21).

Ланчани ивични бод рађен је свиленим концем, а на обе плаштанице је коришћен као сенка испод обрва и капака; њиме је потцртавана мускулатура, и исцртавани су облици крила и одеће и набори на одећи. На београдској плаштаници је за потцртавање мускулатуре коришћен зелени и црвени конац; усне и обрис образа су такође црвени, а мрки су очи и зенице, док је на студеничкој плаштаници потцртано тамномрким концем; очи и усне такође су тамномрки. За сенке и за оивичавање мускулатуре коришћен је окер конац и маслинастозелен. На обе плаштанице је коришћен плави и бели конац (сл. 22).

На обе плаштанице коришћен је печки бод, изведен свиленим концем, за ивице на крстовима, ореолима, у белој боји. Црвеним печким бодом оивичене су рипиде на студеничкој плаштаници (сл. 22).

Пуни бод, рађен свиленим концем, на обе плаштанице се користи за попуњавање мањих декоративних површина (сл. 22).

На студеничкој плаштаници је за попуњавање површина свиленим концем коришћен положени бод. Као новина је уведен свилени конац упреден са златном нити (као сенка на перисоми прихватана цик-цак).

По квалитету израде, плаштаница краља Милутина се убраја у најлепше примерке веза. Ком-

---

[44] Л. Мирковић, *Српска плаштаница монахиње Јефимије у манастиру Путни (Буковина),* Београд—Земун 1925.

[45] Л. Мирковић, *op. cit.,* 9; Б. Ферјанчић, *op. cit.,* 26.

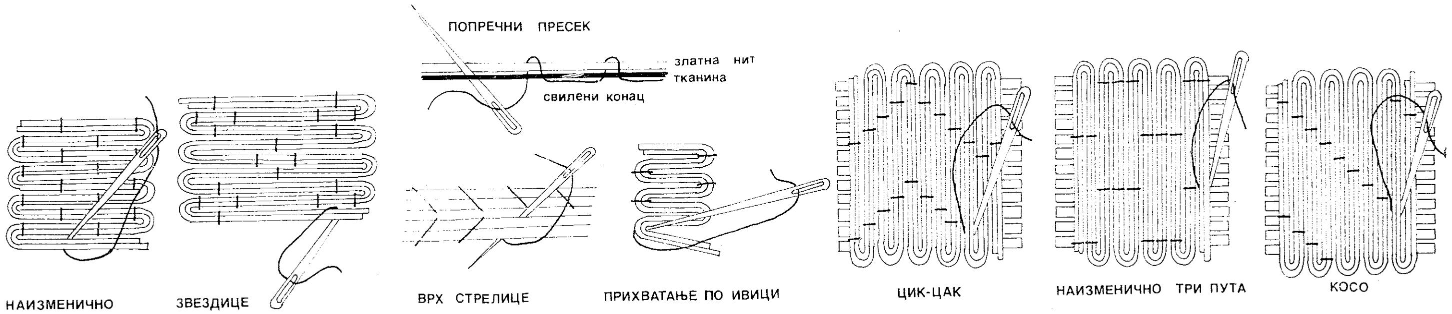
[46] G. Babić, *Sur l'icone de Poganovo et la Vasilissa Hélène,* L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV[e] siècle, éd. Institut des études balkaniques, Editions spéciales, № 13, Belgrade 1987, 57—65 (Јелена, колико је познато, није носила титулу кесарице).

[47] H. Belting, *An Image and its Function in the Liturgy: the Man of Sorrows in Byzantium,* Dumbarton Oaks Papers 34—35 (Washington 1980—1981) 14, fig. 18.

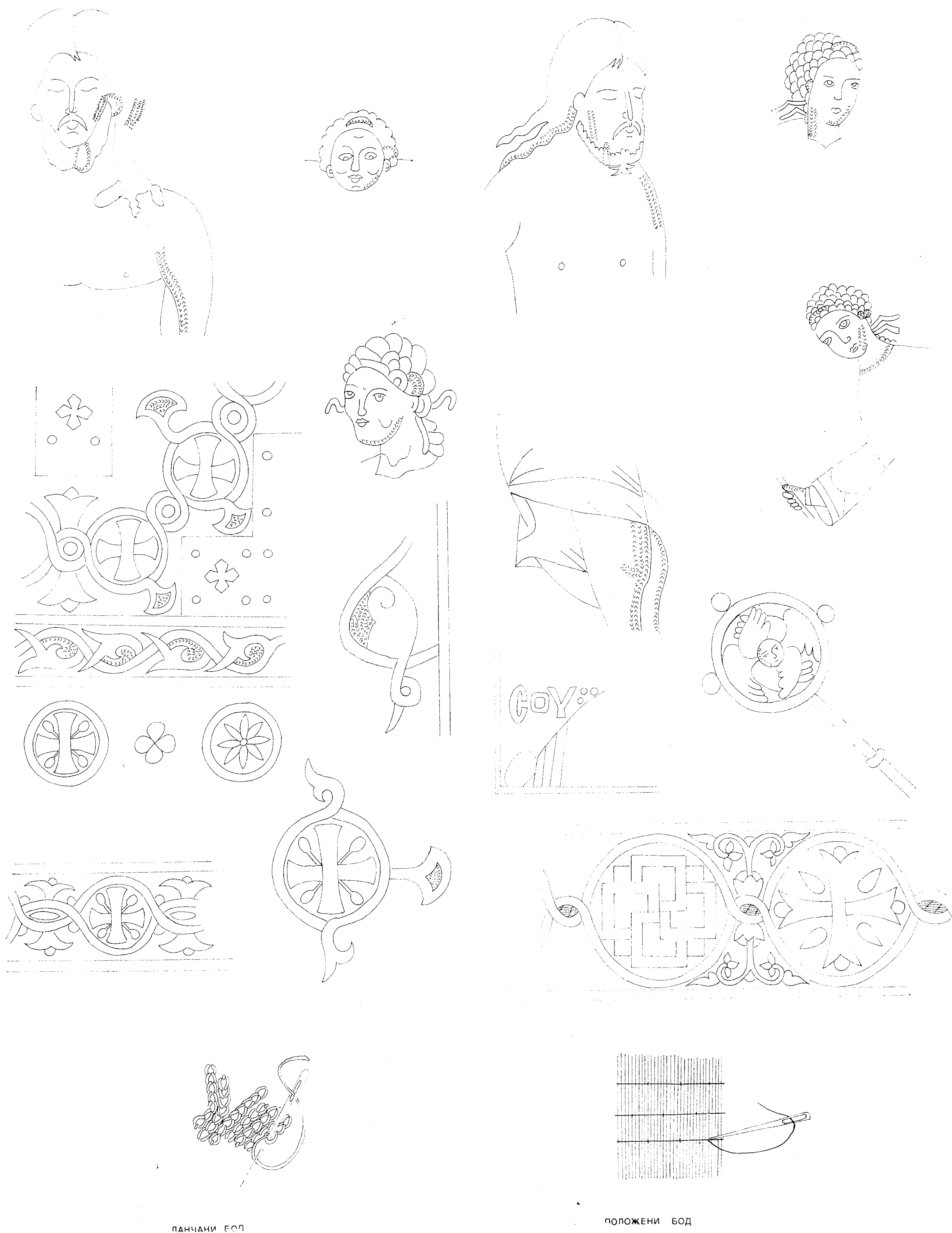
[48] З. Јанц, *Орнаменти,* сл. 12. Свастика, као декоративан елеменат у низу јавља се на фрескама из 1265. године у Сопоћанима.

ДЕТАЉИ СА БЕОГРАДСКЕ ПЛАШТАНИЦЕ

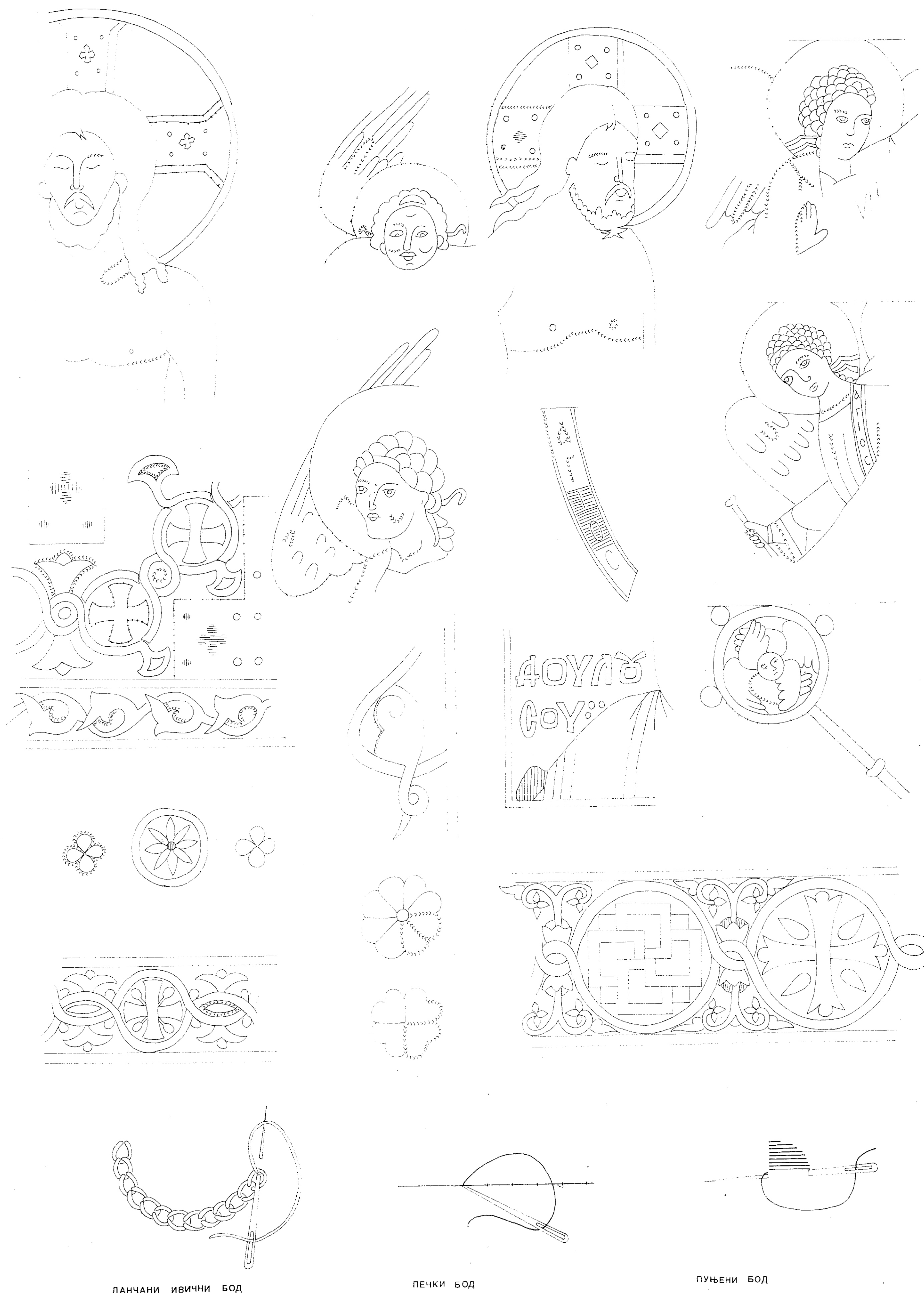
ДЕТАЉИ СА СТУДЕНИЧКЕ ПЛАШТАНИЦЕ



Сл. 20. Златовез



Сл. 21. Ланчани бод за површине и положени бод



Сл. 22. Ланчани, печки и пуњени бод

позиција фигура и мотива је на високом уметничком нивоу. Сликар који је дао нацрт за плаштаницу вероватно је добро познавао технику веза, тако да је ограниченим средствима постигао много. Плаштаницу је, вероватно, наручила Симонида, јер је једино у некој изузетно доброј радионици могао бити израђен такав вез, и једино је Симонида у посветном тексту могла тако присно да се обрати Милутину са Урешни. Захваљујући ктиторству Симонидином, плаштаница је, вероватно, урађена у Цариграду. Високи квалитет у техници рада наводи на помисао да је урађена у радионици која је имала дугу традицију и веома веште мајсторе. Плаштаница краља Милутина спада у најлепше и најстарије примерке који су сачувани. Сада се налази у Музеју Српске православне цркве у Београду.

Плаштаница Антонија Хераклејског није имала толико вештог сликара за израду предлошка. Тело Христово није тако сразмерно, анатомски је нескладно, можда намерно деформисано, прсти леве руке су издужени непропорционално. Мање пажње је посвећено анђелима, јер су им хаљине израђене у различитим бојама. Посветни текст је састављен из три дела, па ремети равнотежу композиције. Ова плаштаница је такође израђена на тлу Византије, али не у царској радионици. Плаштаница Антонија Хераклејског достојна је пажње као дело које показује стилске и иконографске промене на овој врсти предмета када је утицај сликаних Оплакивања постао снажнији. Сада се чува у ризници манастира Студеница.

Не само стилски и иконографски разлози него и овде наведена запажања о техници израде веза јасно указују на велике сличности принстонске и београдске плаштанице, али се оне веома много разликују од студеничке. Предложено временско раздобље, које раздваја београдску од студеничке плаштанице, донело је низ промена. Али и на делима која су била ближа хронолошки, као што су плаштаница из Путне и плаштаница из Студенице, показале су се велике разлике у техничком поступку израде, што наводи на закључак да ће се проблем радионица решавати тек кад све познате плаштанице, које у овом раду нису поменуте, буду описане и проучене и с те стране. Везилачка техника XIV и XV века још нам је недовољно позната.

Deux épitaphioi du Moyen âge

Observations relatives à la technique d'exécussion

Milica Jovanović-Marković

En tant que souverains les Nemanjić ont fait bâtir leurs propres fondations, veillé à la restauration des églises et des monastères construits antérieurement, tout en attribuant à ces établissements divers privilèges et offrandes. Parmi ces dernières figurent des étoffes de très grande valeur ornées de broderies.

Les plus anciennes pièces de broderie d'art conservées dans nos régions datent du XIV^e^ et du XV^e^ siècle. C'est de cette époque qu'est également conservé le plus grand nombre d'épitaphioi.

Les cours et les monastères de Serbie avaient leurs propres ateliers dans lesquels se perpétuait l'art de la broderie. L'artiste-peintre, qui n'était pas forcément le brodeur, prenait une très grande part dans la réalisation des objets brodés. Le fait que l'on rencontre à de très grandes distances géographiques des broderies présentant des motifs identiques permet de supposer qu'on utilisait des patrons sur lesquels étaient au préalable tracés les dessins des ouvrages.

La broderie d'art serbe était en général réalisée sur de la soie de couleur rouge foncé ou pourpre qui était importée de Byzance ou d'Italie. Sur les broderies les plus anciennes trois modes étaient utilisés pour l'incarnat: le point de chaînette, le point passé empiétant et le point de tige (point de biais). Un fil de soie non torse était employé pour avoir une surface brillante. L'effet plastique était, quant à lui, obtenu grâce aux différents sens donnés au point.

Pour les contours des fleurs, des nimbes et des croix on utilisait le point de chaînette, le point de tige et le point *pečki* (point de Boulogne ou point couché) et pour le remplissage des parties intérieures des fleurs ou d'autres surfaces décoratives de faibles dimensions, le point passé plat et le point Orient. Les nimbes, les vêtements, les détails d'architecture et les motifs décoratifs étaient, quant à eux, réalisés avec des fils d'or ou d'argent, suivant la technique de la broderie d'or. Sur la surface du tissu on disposait toujours deux fils d'or ou d'argent ensemble, en utilisant une broche spéciale afin d'éviter de les toucher avec la main, et on les fixait avec un fil de soie. C'est le type de couchure réalisée avec ce dernier qui permettait d'obtenir la structure désirée.

La tradition du travail de broderie remontant au XIV^e^ siècle s'est perpétuée jusqu'à nos jours. Il suffit pour le constater de regarder les costumes folkloriques sur lesquels on retrouve la technique de la broderie d'or ainsi que d'autres points. Ceux-ci peuvent être classés en deux groupes: ceux relevant de la broderie sur canevas (suivant les jours) et ceux rattachés à la broderie sur tissu (suivant un dessin). La broderie est ainsi restée un art très apprécié chez les peuples de Yougoslavie, ce qui nous est confirmé par les poèmes populaires qui parlent souvent de la broderie, de sa beauté, des instruments utilisés pour ce travail et de la très grande réputation dont jouit la brodeuse habile.

L'épitaphios du roi Milutin, conservé au Musée de l'Eglise à Belgrade, a été réalisé au début du XIV^e^ siècle sur une pièce de soie rouge, de dimensions 144×72 cm, présentant une armure *keper* (diagonale et serge) à quatre fils de direction gauche (de droite à gauche) avec un effet de trame.

L'inscription de consécration est en ancien slave. Son texte, traduisible par »Souviens toi, Seigneur, de l'âme de ton serviteur Milutin Uros«, a été rédigé dans l'ancienne orthographe comportant encore le *jus*, type de caractères qui a également été utilisé à la même époque, en 1313, pour l'inscription dédicatoire du roi Milutin à Staro Nagoričino, près de Kumanovo.

On peut affirmer que cet épitaphios a été réalisé après la mort du roi Milutin puisque le texte de consécration ne mentionne pas la titulature complète de ce souverain. L'ouvrage originel qui n'était constitué que de la partie centrale brodée, a reçu au XVI^e^ siècle quatre pièces de velours, larges de 32,5 cm, rajoutées de chaque côté, de sorte qu'il a aujourd'hui pour dimensions totales 210×132 cm.

L'originalité de l'épitaphios de Milutin repose dans le fait que le corps du Christ y est positionné verticalement. Position que l'on retrouve sur deux autres ouvrages semblables: l'épitaphios du Pantôcrator, conservé à l'Athos, sur lequel le Christ est de même représenté verticalement dans la partie centrale, tourné de 3/4 vers la droite, portant un pagne (périsoma) autour des hanches et avec les bras croisés et l'épitaphios du Musée de Princeton aux Etats-Unis, qui offre le plus de ressemblances avec celui de Milutin, sur lequel le Christ, toujours positionné verticalement, cette fois de front, porte une pièce de tissu carrée autour des hanches à la place du pagne. Ce second épitaphios semble d'ailleurs

être une copie moins réussie faite d'après celui de Milutin, ou d'après un modèle commun. Ses ornements très simples et son travail de broderie plus grossier permettent de supposer qu'il a été réalisé dans quelque atelier de province.

L'épitaphios d'Antoine d'Héraclée, conservé à Studenica, a été réalisé vers la fin du XIV[e] ou au XV[e] siècle sur une pièce de soie rouge foncé de dimensions 126×76 cm, présentant une armure atlas. Son état de conservation est inférieur à celui de l'épitaphios de Milutin. Lors de sa restauration en 1957, il a été monté sur un renfort de lin blanc et seules quelques fragments du tissu originel subsistent encore.

A la base de cet épitaphios on trouve un texte de consécration en grec: au centre, »Comme un malfaiteur je me confesse à toi, Seigneur, 'Souviens toi de moi, Seigneur, dans ton royaume' je te le dis en vérité aujourd'hui tu seras avec moi au paradis« (Luc 23, 42—43) et dans les deux angles: »Souviens toi, Seigneur, de l'âme de ton serviteur«, »Antoine d'Héraclée«. Plus tard cet ouvrage a lui aussi été prolongé de chaque côté par des pièces de velours.

L'épitaphios offrant la plus grande ressemblance avec cet ouvrage de Studenica est celui du monastère de Putna.

Ces deux épitaphioi, de Belgrade et de Studenica, sont du type hymnographique. Tous les deux présentent une broderie d'or réalisée avec deux fils d'or cousus ensemble. Sur celui de Studenica on trouve, disposé en dessous de ceux-ci et uniquement en sens contraire, un fil de coton grossier. En ce qui concerne la technique employée pour fixer les fils d'or, les deux ouvrages n'ont en commun que deux modes de couchure identiques: la couchure sur les bords (utilisée dans les mêmes cas, aux mêmes endroits) et la couchure en zig-zag (utilisée à des endroits différents). Outre ces deux modes, celui de Belgrade offre trois autres modes de couchures: alternée, en forme d'étoile et en forme de flèche, et celui de Studenica, deux autres: la couchure en biais et la couchure à trois reprises alternée. Sur l'un comme sur l'autre l'incarnat, les cheveux, la barbe et le remplissage des surfaces décoratives de petites dimensions ont été réalisés en utilisant le point de chaînette pour les surfaces, et l'effet anatomique du corps et du visage, en jouant sur le déplacement du point, cette même technique étant réalisée sur les deux ouvrages avec un fil de soie. Le point de chaînette pour les bords a été utilisé pour les ombres en dessous des sourcils et des paupières, pour souligner la musculature et pour dessiner les formes des ailes, des habits et des plis sur ces derniers, le point *pečki,* pour les bords des croix, des auréoles, et des rhipidya et le point passé plat, pour le remplissage des petites surfaces décoratives. Pour tous ces points on a employé un fil de soie de couleur. Sur l'épitaphios de Studenica les surfaces décoratives ont été remplies en utilisant le point Orient, réalisé avec un fil de soie. Parmi les nouveautés introduites, on remarque le fil de soie torsadé avec un fil d'or et la couchure en zig-zag (ombres sur le pagne).

Par la qualité de sa réalisation, l'épitaphios de Milutin compte parmi les plus belles pièces de broderie conservées en Yougoslavie. Il se trouve aujourd'hui au Musée de l'Eglise orthodoxe serbe. Quand à celui d'Antoine d'Héraclée qui est également digne d'admiration et d'attention, il fait aujourd'hui partie du trésor du monastère de Studenica.

(Trad. Pascal Donjon)

Сведочанства

Црква Св. Томе у Кутима

Илија Пушић

На узвишењу изнад бокељског села Кути стоје и данас рушевине једне цркве (сл. 1).[1] „Црквином Св. Томе" ову грађевину називају и најстарији мештани. Зашто је баш овом светитељу и апостолу та црква посвећена — не зна се. Ипак, под том је посветом помињу, у старијој литератури, многи истраживачи. Описујући остатке, Ђ. Стратимировић претпоставља да црква није саграђена пре XIV века.[2] С. Накићеновић не покушава да њену изградњу прецизније датује, већ даје опис архитектуре, а, према једној легенди, сматра да је црква срушена средином XV века.[3]

[1] Село Кути са засеоком Пресјека данас је повезано с Јадранском магистралом 3 km према огранцима брда Радоштака, одакле се пружа широко Куљско поље све до морске обале.

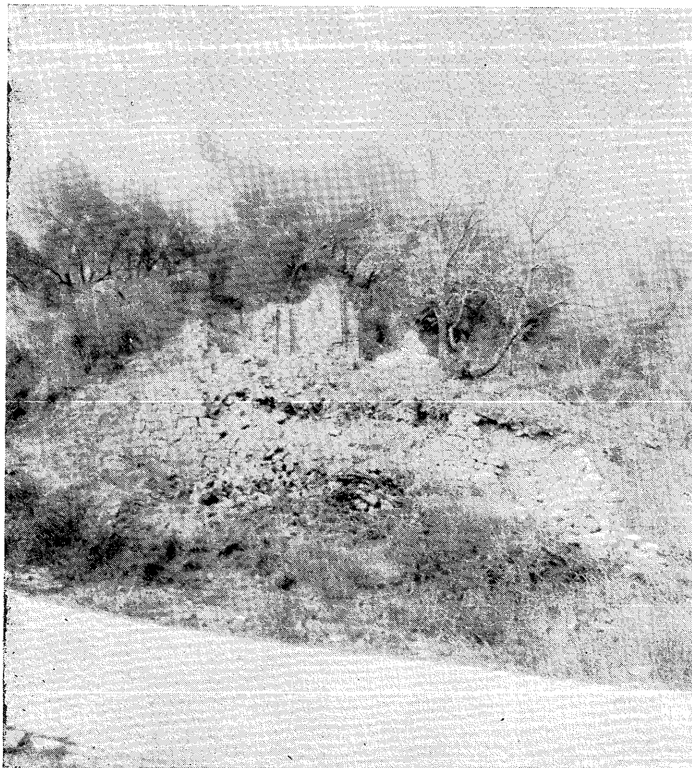
[2] Ђ. Стратимировић, *О прошлости и неимарству Боке Которске*, Споменик СКА XXVI, Београд 1895, 28.

[3] С. Накићеновић, *Бока, антропогеографска студија*, Београд 1913, 469; ту је испричана легенда да је цркву срушио син херцега Стјепана Вукчића Косаче (средина XV века), да се освети оцу што му је преотео љубавницу.

[4] М. Васић, *Архитектура и скулптура у Далмацији*, Цркве, Београд 1922, 33.

[5] Ђ. Бошковић, *Архитектура средњег века*, Београд 1957, 181.

Сл. 1. Св. Тома у Кутима. Општи поглед на локалитет (пре земљотреса 1979. године)



Пошто је описао рушевине, М. Васић износи своје мишљење да је црква грађена пре XIV века.[4] Ни Ђ. Бошковић не одређује датум њеног настанка нити тражи порекло њеног патрона,[5] мада описује архитектуру на основу раније литературе.

Обрасле у макију и засуте гомилом камена, рушевине цркве Св. Томе (сл. 2) поново су откривене 1959.[6] Разуђеност грађевине системом лезена, ниша, аркада и пиластара сведочила је о њеној историјској и уметничкој вредности, па је Завичајни музеј у Херцег-Новом организовао систематска археолошка истраживања. На основу резултата тих истраживања, као и уз помоћ историјских извора и уметничких аналогија, данас се о цркви Св. Томе може рећи знатно више него у претходно објављеним радовима у којима се она помиње.

Црква Св. Томе у Кутима настала је у средњовековној жупи Драчевици у кнежевини Травунији. Извори на које се позивају сви истраживачи политичке и црквене историје овог подручја јесу дело Константина Порфирогенита (913—959) и Летопис Попа Дукљанина из средине XII века, па су они и овом приликом од великог значаја, мада се сама црква нигде не спомиње. Све до данашњих дана та два дела су остала полазна тачка за сва истраживања везана за ову област и поред тога што код обојице аутора има доста субјективности. Оба извора помињу кнежевину Травунију (Трибуниа) и прецизно је смештају у односу на остале српске кнежевине, а Поп Дукљанин одређује и положај саме жупе Драчевице наводећи да се она налази у приморју, између жупе Конавли и жупе Рисна. Поред стилске анализе, о којој ће бити говора касније, историјска збивања на том подручју могу указати на највероватније време настанка цркве.

У Зети, старој Дукљи, средином XI века створена је и организована држава на чијем су челу били кнежеви, а потом краљеви из лозе Војислављевића. Родоначелник Стефан Војислав је тридесетих и четрдесетих година XI века водио жестоку борбу за ослобођење Дукље од непосредне византијске власти.[7] Ни ропство у које је пао (1034—35) ни помоћ коју су Византинци прибав-

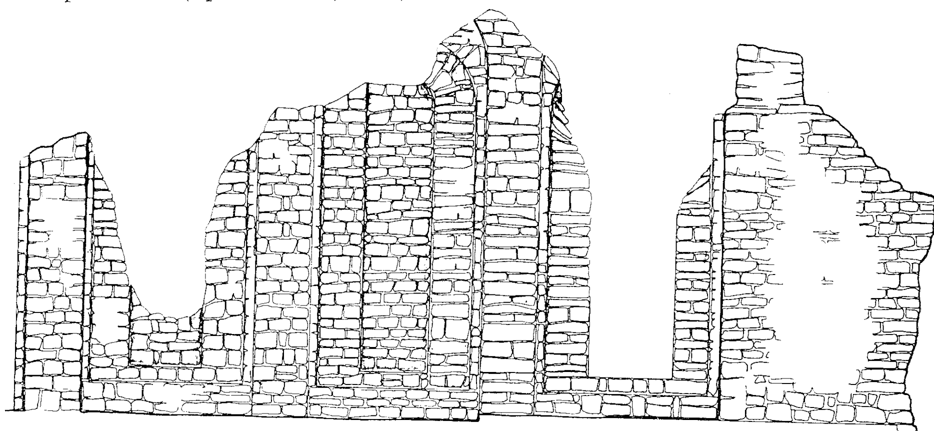
[6] Ј. Ковачевић — И. Пушић, *Ископавања на рушевинама цркве Св. Томе у Кутима — Бока Которска*, Археолошки преглед 1, (Београд 1959) 156—159 (са старијом литературом).

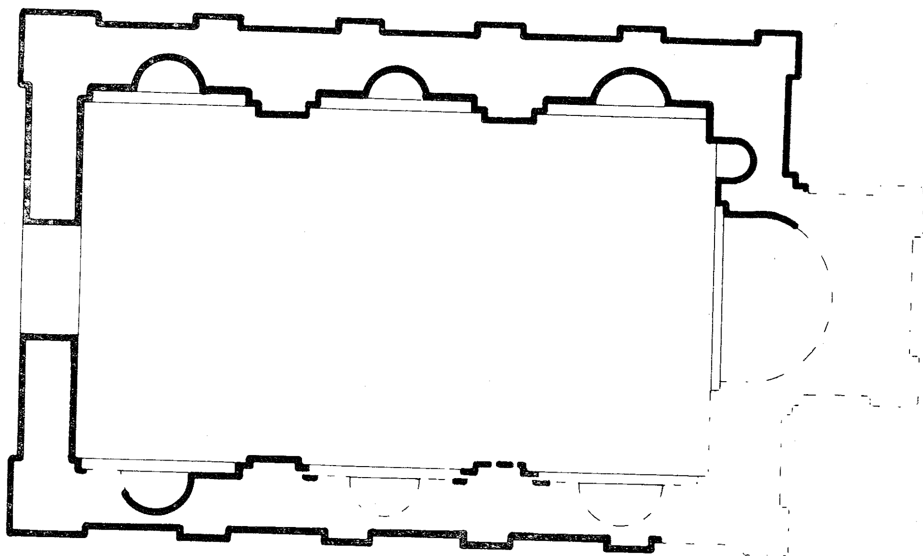
[7] Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1969, 298.



Сл. 2. Св. Тома у Кутима. Рушевина, северни зид

Сл. 3. Св. Тома у Кутима. Основа и унутрашње лице северног зида (прилог ИИУ, J. М.)





љали од осталих поткупљених словенских кнежевина нису могли спречити коначно добијање независности.[8] После велике победе над Византинцима и њиховим савезницима 1042,[9] Војислав је не само ослободио Зету већ и проширио власт на Травунију и Захумље.[10] Син Војислављев, Михаило Војислављевић, „савезник и пријатељ Ромеја", учврстио је положај Дукље и својом вештом политиком добио од Византије титулу протоспатара[11] а од папе Гргура VII чак краљевску круну (1077).[12] Тако организована и призната држава није се могла ни замислити без организоване цркве. У тим бурним годинама, после раскола из 1054, црква Михаилове кнежевине налазила се под протекторатом Римске цркве и двеју архиепископија, у Сплиту и Драчу.[13] Али, већ 1067. папа Александар II издао је булу којом је барском епископу дозвољено да о Великим празницима носи палиј, знак архиепископског ранга.[14] Спор између старијих архиепископија и новоосноване Барске архиепископије формално је решен 1089. Тада је, за време владавине Михаиловог сина Бодина (1081—око 1101), папа Климент III потврдио Барској архиепископији сва права и доделио јој све суфрагане епископије на територији зетског краљевства.[15]

Раздобља војних и црквених сукоба на први поглед се не чине повољним за многобројне градитељске подухвате. Међутим, како се то више пута потврдило, баш је подизањем цркава често истицана независност — како политичка, тако и црквена. Зато период формирања Зете и њен успон у систему хијерархије држава, као и оснивање Барске архиепископије, пружају управо све услове за снажну градитељску делатност. Стога бисмо, посматрајући историјске прилике, подизање цркве Св. Томе у Кутима могли датовати у другу половину XI века.

Стилска анализа архитектонских облика не може нам помоћи да цркву Св. Томе прецизније датујемо, али може потврдити претпоставку коју смо изнели на основу историјских збивања.

Црква Св. Томе је једнобродна грађевина с једном апсидом, споља четвртастом, а изнутра полукружном (сл. 3). У унутрашњости, црква је системом пиластара и лукова који су некада држали свод подељена на три травеја. Фасаде цркве оживљене су споља лезенама и луковима. Да је црква била пресвођена, зна се на основу остатака камена трапезоидног облика који су пронађени у току археолошких истраживања. Том приликом су откривени и фрагменти малтера сферног облика који указују на постојање куполе изнад средњег травеја цркве. Посебно су занимљиве бочне полукружне и полукалотама засвођене нише — у сваком травеју по две: северна и јужна.

Овај тип грађевине већ дуже време је познат истраживачима. У општој класификацији црква Св. Томе припада подужним предроманичким грађевинама на нашем приморју.[16] Ипак, од најједноставнијих једнобродних цркава она се доста разликује и припада типу једнобродне цркве с ку-

---

8 *Исто,* 299.

9 *Историја српског народа,* I (текст С. Ћирковића), Београд 1981, 183, 186.

10 Г. Острогорски, *нав. дело,* 309.

11 *Историја српског народа,* I, 186.

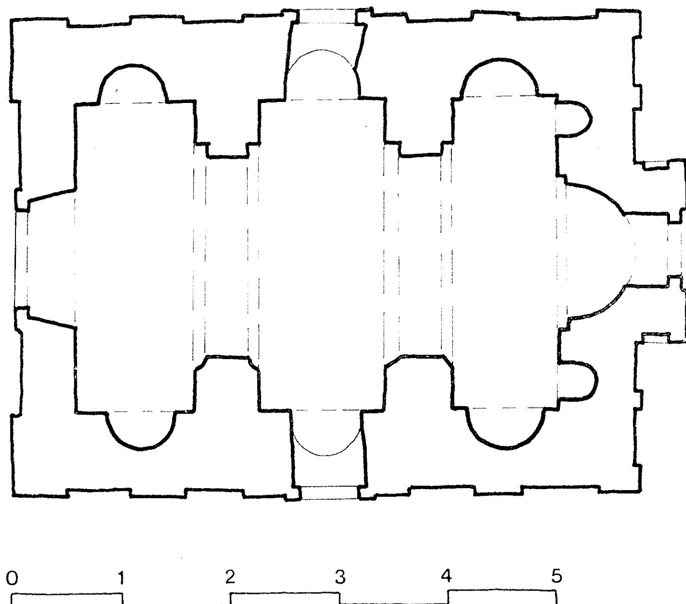
12 *Исто,* 189.

13 *Исто,* 188.

14 *Исто.*

15 *Исто,* 195. За ово раздобље видети и: К. Јиречек, *Историја Срба,* I, Београд 1984, 135—139; *Историја Црне Горе,* I, 385—399.

16 Општи преглед градитељства у тзв. Горњој Далмацији, од Цетине до Бојане, вид. у: *Историја српског народа,* I (текст В. J. Ђурића), 231, нап. 1.



Сл. 4.
Св. Михаило у Стону. Основа (прилог ИИУ, Ј. М.)

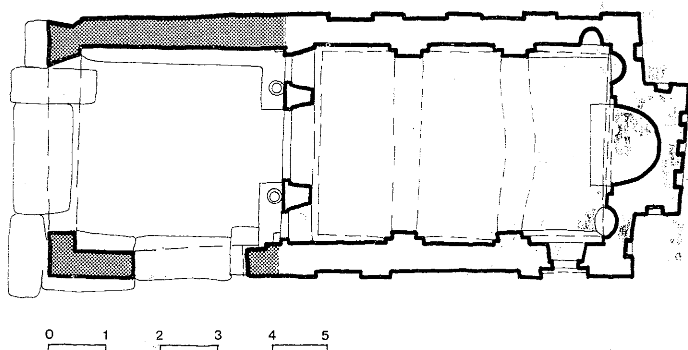
полом.[17] Уобичајени облик кубета за читаву групу споменика био је коцкаст, с четвороводним кровом и лезенама, али у Кутима нема довољно материјалних остатака да би се о кубету рекло нешто више. Постојање бочних ниша у цркви везује Св. Тому за ужу скупину споменика који су настали у истом периоду и на истом подручју јужног приморја. Та појава се, у зачетку, уочава на цркви у Прику крај Омиша, а потпуно разрађена решења, сем у Кутима, срећу се у Св. Михаилу код Стона (сл. 4) и Св. Петру на Шипану.[18] Поред ове две цркве, сродне Св. Томи су Св. Димитрије у Конавлима (сл. 5) и Св. Иван на Лопуду.[19] За датовање је нарочито значајна црква Св. Михаила у Стону пошто се сматра да је била крунидбена капела Михаила Војислављевића (1077).[20] Неки од архитектонских елемената који су карактеристични за читаву ову групу били су досад предмет многобројних хипотеза. Тако порекло споља четвртастих а изнутра полукружних апсида неки истраживачи виде у архитектури Сасанида и источне Мале Азије. Без обзира на то што се чини одвише смелом, ова претпоставка заправо показује да ће читаво питање још дуго остати

[17] О овом типу грађевине вид.: В. Кораћ, *О монументалној архитектури средњовековног Котора,* Споменик САН CV, Београд 1956, 147—151; Ђ. Бошковић — В. Кораћ, *Ратац,* Старинар, н.с. VII—VIII (Београд 1958), 41—45; В. Ј. Ђурић, *исто,* 236, наводи једнобродне цркве с куполама: у Дубровнику (Св. Никола на Пријеком и Преображење), на Колочепу (Св. Антун Падовански, Св. Срђ и Св. Никола), на Лопуду (Св. Илија, Св. Никола и Св. Иван), на Шипану (Св. Михаило Пећински, Пакљена, Св. Петар), у Стону (Св. Михаило), у Кутима (Св. Тома), у Прику код Омиша (Св. Петар), у Титограду (Св. Ђорђе) и др. Вид. и: T. Marasović, V. Gvozdenović, S. Sekulić-Gvozdenović, A. Mohorovičić, *Prilozi istraživanju starohrvatske arhitekture,* Split 1978, 57, 73, 77.

[18] *Исто.*

[19] *Исто.*

[20] *Историја Црне Горе,* 1, 393—394.



Сл. 5.
Св. Димитрије у Габрилима, Конавли (прилог ИИУ, Ј. М.)

без поузданог одговора.[21] Сама појава једнобродне цркве с куполом на овом подручју у XI веку није, међутим, толико загонетна. У питању је типичан византијски модел храма чије се варијанте могу наћи на Атици, Пелопонезу, Кипру и на Криту.[22] Као и црква Св. Томе, оне су углавном изграђене од камена, али се може претпоставити да је у централним областима Византијског Царства било и сличних споменика од опеке.[23] У прилог византијском пореклу говоре и бочне нише Св. Томе и сродних споменика. Једнобродне цркве с бочним конхама су сажета варијанта развијеног типа уписаног крста с конхама који је византијског порекла.[24]

Најзначајнији налази на рушевини Св. Томе су остаци камене олтарске преграде (сл. 6). Поред једне украшене греде и остатака осмостраних стубића, пронађена је једна цела парапетна плоча (сл. 7). Подељена је на два хоризонтална нивоа. Први представља архитрав и на њему је приказана трочлана лозица чији навоји образују четири круга. У круговима су наизменично представљени лав повијеног репа, а забачене главе, и орао у профилу. На доњем, главном делу плоче средишње место заузима крст с проширеним крацима украшеним трочланим преплетом. Крст се налази између два симетрично постављена анђела и два орла. Анђели, полураширених крила, приклањају се крсту, а орлови, с раширеним крилима, налазе се испод бочних кракова крста.

Друга парапетна плоча није откривена, али је пронађен њен архитрав, који је рађен одвојено (сл. 6). Трочлана лозица је истог типа као на претходно описаном архитраву, само што су овде у три круга уписана три орла.

Постоји мишљење да је на парапетној плочи представљена тема Обожавања крста, пореклом још из јустинијанске епохе.[25] У погледу стила, овај рељеф је, по својој графичкој обради камена, линеарној схематизацији волумена и по детаљима као што је трочлани преплет, сврстан у типичну преромунику.[26] Ипак, ми смо мишљења да се ова представа и по мотивима и по начину обраде одваја од познатих споменика прероманичке декоративне уметности. Она се, такође, не може сврстати у ону општу класификацију прероманичке декоративне уметности која је углавном прихваћена. По тој подели, прероманичка уметност се развијала у три фазе: 1) геометријски мотиви с преплетима и ретардираним касноантичким мотивима; 2) мотиви с преплетима и вегетабилни стилизовани мотиви с хришћанским зоорепертоаром (орао, лав, паун, јагње); 3) мотиви развијених вегетабилних садржаја, ретки мотиви плетера и плетенице и дискретна појава људског лика. Декорација на рељефу из цркве Св. Томе у Кутима својом пуном животношћу покрета, хармоничном игром вегетабилног и зооморфног мотива и већ осмишљеном тематиком композиције превазилази наведена правила у развоју преромунике. Могло би се слободно закључити да је декоративна обрада ове парапетне плоче праскозорје романике у тим крајевима. Таква констатација не мора нужно изменити датовање архитектуре које смо предложили. То само значи да се мајстор у изради декорације ослободио традиционалних канона и

[21] V. Korać, *L'architecture du haut moyen-âge en Dioclée et Zeta, Programme de repartition des espaces et origine des formes,* Balcanoslavica 5 (Prilep 1976) 155—172, посебно 169.

[22] *Исто.*

[23] *Исто,* 171.

[24] *Историја српског народа,* I, 237.

[25] J. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура,* Нови Сад 1971, 27.

[26] *Исто.*



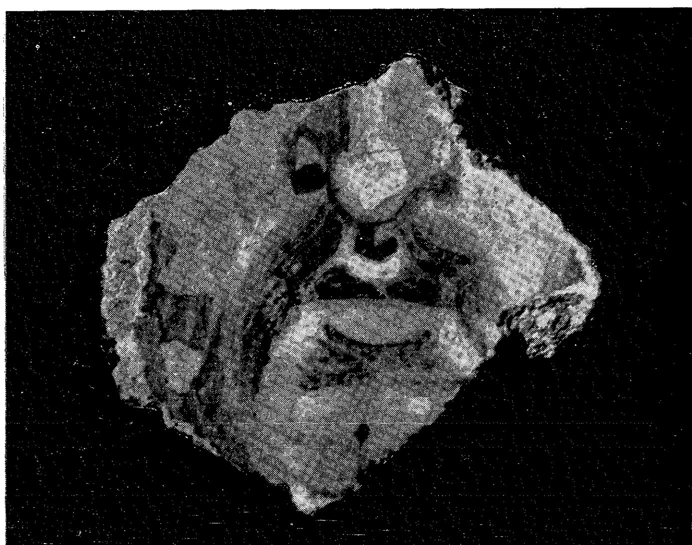
Сл. 6. Делови иконостаса из Св. Томе у Кутима — Завичајни музеј у Херцег-Новом



Сл. 8. Св. Тома у Кутима. Фрагмент фреске (фото В. Ј. Ђурић, ИИУ)

укључио у напредне стилске струје, које су већ тада почеле да запљускују и наше приморје.

Приликом археолошких истраживања, у шуту изнад патоса цркве пронађени су фрагменти фресака (сл. 8—11). Откривено је неколико ликова светитеља, поједине представе делова тела и одеће и доста фрагмената који се не могу идентификовати. Пронађен је и фрагмент на коме је приказана рука непознатог светитеља како држи књигу. Од текста на књизи читљива су само слова Q E X V. Због немогућности реконструкције, фреске из Св. Томе могу послужити само за делимичну стилску анализу. Фрагменти живописа претежно су изведени у светлом океру, смеђој, маслинастозеленој, цигластосмеђој и наранџастој



Сл. 9. Св. Тома у Кутима. Фрагмент фреске (фото В. Ј. Ђурић, ИИУ)

Сл. 7. Парапетна плоча олтарске преграде из Св. Томе у Кутима (фото В. Ј. Ђурић, ИИУ)





Сл. 10. Св. Тома у Кутима. Фрагмент фреске (фото В. Ј. Ђурић, ИИУ)

боји. У декоративним елементима преовладава сивоплава боја која се прелива у загаситозелену. Уочљива је, истина, ретко, и прљавобела боја, и то на ликовима и у декору. Мотиви декора су углавном геометријски, а ретки вегетабилни мотиви имају облик лозице. Уочљиво је одсуство црвене, црне и изразито плаве боје. Сви фрагмен-



Сл. 11. Св. Тома у Кутима. Фрагмент фреске (фото В. Ј. Ђурић, ИИУ)

ти, који се данас чувају у Завичајном музеју у Херцег-Новом, дају премало података за исцрпно проучавање. Писани извори не постоје, па се датовање ипак заснива на посматрању описаних фрагмената. Корпус очуваних фресака из тог доба и са тог подручја сувише је мали да би се нашао већи број аналогија, па је самим тим вредност живописа из Св. Томе већа. Углавном је прихваћено мишљење да су фреске настале средином XII века и да, поред неких романичких одлика, показују да су византијска схватања и сликарски поступак тада већ увелико утицали на живопис у приморју.[27] Настанак сликарства, дакле, не подудара се временски са изградњом цркве, али оно није изведено ни много доцније. Треба приметити да су зидови ове мале цркве сувише рашчлањени...

Стилски сродно сликарство налази се у залеђу Боке, у херцеговачком селу Панику код Билеће.[28] И ту је живопис очуван само у фрагментима, али један лик доста подсећа на фигуре пронађене у Кутима. За фреске оба ова споменика може се рећи да ипак представљају добар пример постепеног померања утицаја са Запада на Исток, наравно, само када је сликарство у питању.

У земљотресу 1979. године срушен је потпорни зид на локалитету Св. Томе и до темеља порушен преостали део апсиде. На жалост, план за санацију овог занимљивог и вредног споменика још чека на своје извођење.

---

[27] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 26, 189—190.

[28] М. Поповић, *Црква у Панику*, Гласник Земаљског музеја у Сарајеву, бр. 27/28, (Сарајево 1973) 228, табла 5, сл. 1.

L'église Saint-Thomas à Kuti

Ilija Pušić

L'auteur présente les ruines de l'église Saint-Thomas située dans le village de Kuti, dans la région de Herceg-Novi. Les vestiges conservés permettent de reconstituer avec une assez grande certitude l'aspect original de l'édifice. Il s'agissait d'un bâtiment à nef unique, construit en voûte, orienté ouest-est, présentant une abside semi-circulaire à l'intérieur et rectangulaire à l'extérieur. La partie supérieure de cette église offrait une architecture harmonieuse comme le révèle le système de pilastres, engagés dans les murs latéraux, sur lesquels reposaient des arcs transversaux. A en juger d'après un fragment sphérique trouvé dans les ruines, la partie centrale de l'édifice devait être surmontée d'une coupole. Ainsi, par tous ces éléments, sa partie supérieure, ses façades animées par un système de pilasters et la forme de son abside, Saint-Thomas à Kuti peut être rattachée à plusieurs autres églises à nef unique et à coupole, datant du haut moyen âge, érigées dans la région de l'ancienne Zeta et de Dubrovnik.

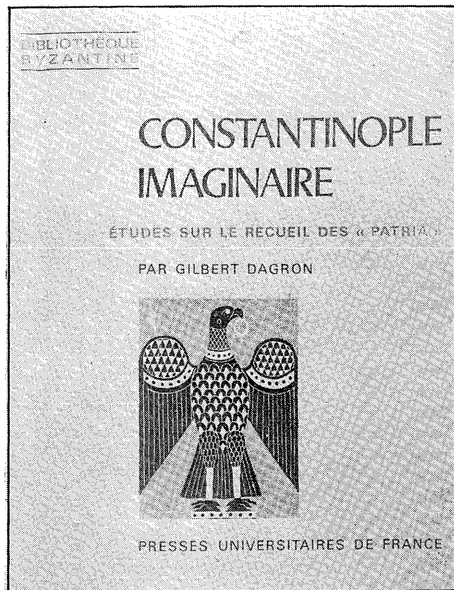
Parmi les restes du chancel de l'autel, découverts dans les ruines, on remarque tout particulièrement une dalle, ornée d'un relief, provenant du parapet. La partie centrale est occupée par une croix aux branches élargies, recouverte d'une triple torsade. Sous chacune de ses branches horizontales apparaît un aigle tandis que deux anges sont de même disposés symétriquement à droite et à gauche de cette croix. Sur le cadre, une suite de figures zoomorphiques est représentée dans des médaillons formés par les volutes d'un cep constitué de trois bandes.

Les décombres des ruines ont également révélé des fragments de fresques.

Cette église, datée par l'auteur de la deuxième moitié du XI^{e} siècle, semble, par ses éléments de style, appartenir au courant artistique qui a immédiatement précédé l'art roman.

(Trad. Pascal Donjon)

Књиге



Gilbert Dagron

Constantinople imaginaire. Etudes sur le recueil des Patria

ed. Presses Universitaires de France
Paris 1984

358 стр. и 8 фотографија

После капиталне студије посвећене стварању Цариграда (G. Dagron, *Naissance d'une capitale. Constantinople et ses institutions de 330 à 451,* Paris 1974), аутор се сада бави престоницом на Босфору каква је она била у машти, предању и легендама својих житеља. Основни извор тог проучавања јесу такозвани патриографски списи који су, због тешко разумљивог текста, некохерентног садржаја и неуглађеног стила, били до сада мало проучавани. Сматрани фантастичним легендама и неозбиљним анегдотама, били су углавном пренебрегавани. Захваљујући новим правцима савремене науке, ти су текстови, из периода од VIII до X века, добили нову тежину и побудили веће интересовање, из чега је проистекла истовремена појава још једне књиге посвећене патриографској књижевности, A. Cameron and J. Herrin (eds.), *Constantinople in the Early Eight Century: The Parastaseis Syntomoi Chronikai,* Leiden 1984.

У *Уводу* (9—19), Ж. Дагрон објашњава карактер патриографског жанра упоређујући га с реторичким жанром похвала граду. Док се у похвалама, по чврсто утврђеној схеми, један одређени град приближава моделу идеалног града, „Патриа" или „Постанци" су конгломерат анегдота и цртица везаних за топографију града и његове споменике, а насталих захваљујући асоцијацијама које је у житељима побуђивала њихова непосредна околина. „Постанци" представљају, у извесном смислу, противтежу званичној идеологији похвала.

Генеза текстова и стварање жанра (21—60). Почетком овог века Теодор Прегер је издао патриографске списе посвећене Цариграду (Th. Preger, *Scriptores originum constantinopolitanarum,* I—II, Leipzig 1901—1907). Његово издање успешно прати образовање корпуса од VI до XI века.

Прву групу ових текстова сачињавају три независна списа настала пре патриографског зборника X века, који их преузима. 1) Сачувани фрагмент, али не у првобитном облику, изгубљене Хезихијеве „Светске хронике" из VI века, под насловом Πάτρια Κωνσταντινουπόλεως прича о настанку и далекој прошлости Византа све до стварања Константиновог града. 2) Анонимне „Кратке историјске белешке" (Παραστάσεις σύντομοι χρονικαί), о споменицима и знаменитостима Цариграда, представљају, према мишљењу аутора, само једну етапу у преношењу и развоју текста, који траје од VI до X века. На молбу свог пријатеља, неког Филокала, једна група знатижељника обилази град, разгледа споменике, покушава да их идентификује и дешифрује натписе на њима; прикупља локална усмена предања и позива се на писане, најчешће фиктивне, изворе. У њиховој половичној учености замагљена прошлост се преплиће са фантастичном будућношћу. Уметничка вредност споменика их не занима, већ скривене поруке које свака статуа потенцијално садржи. 3) „Приповест о зидању храма велике божије цркве, назване Света Софија" има и сопствено рукописно предање. Овом делу аутор је посветио два посебна поглавља на крају књиге.

Другу групу представља зборник састављен, изгледа, 995. године, у оном облику у којем су „Постанци" Цариграда највише познати. У позније време зборник је приписан Кодину. Поред двеста петнаест параграфа „о оснивању", преузетих вероватно из неке хронике, збирка садржи прерађене верзије три горе споменута текста.

У трећу групу спадају такозване „топографске рецензије", које само преуређују редослед поменутих текстова, а допиру до XI века.

Тројство оснивача: Визант, Север, Константин (61—97). Омиљена патриографска тема настанка града и његове праисторије добила је у случају Цариграда нову димензију претварањем провинцијалног античког Византа у Нови Рим. Појавио се проблем идентитета града и феномен преношења царске моћи са Запада на Исток.

Схема троструког оснивања града — Визант, легендарни оснивач који је дао своје име граду, Септимије Север који је разрушио, али и обновио град и, најзад, Константин који је створио престоницу царства — има своје објашњење у ритуалном разлагању времена у обреду прелаза. Легенда о Византу, митском јунаку који је у давна времена основао град на Босфору, обезбедила је Цариграду апсолутни почетак. Захваљујући патриографској надградњи, Септимије Север је постао претеча Константина који је антички Визант померио ка оси Римског Царства, али, с друге стране, пошто дело није привео крају, он, као негативна супротност, доприноси величини будућег оснивача. Без икаквих обзира према хронолошким и историјским препрекама, Константин у „Кратким белешкама" побеђује оба своја претходника, Византа, који се захваљујући народном говору претворио у двојицу, у Визу и Анта, и Септимија. Победа је Константинова, било на бојном пољу, било на такмичењу на Хиподрому, па њоме Цариград симболично раскида са својом двојном прошлошћу.

Веома је особен однос патриографије према хришћанству. Крст, који је у тесној вези с Константиновом победом у „Постанцима", није симбол победе истине над заблудом, већ победе цара над градом. Патриографи су, такође, спремно преузели од паганских аутора IV века причу о Константину, убици сина и жене, убици који се каје и ради очишћења греха подиже својим жртвама статуе од драгоценог материјала.

„Филозофи са улице" (99—125). Тип „филозофа" је патриографска реплика светитеља. Основна улога тог типа јесте да ублажи прелаз од паганске на

хришћанску културу. Конкретан задатак му је био да дешифрује натписе и да препознаје магијску моћ појединих статуа. Начини усађивања моћи били су различити. У шупљину статуе стављао се камен, некад биљка, а примењивале су се, такође, магијске формуле и тајанствене речи. „Филозоф" својим знањем чини да се деловање статуа ублажи и да се избегну погубни удеси. Посебан „филозоф" био је чувени Аполоније из Тијане који је умео да зачара статуу, као и да сам створи кип који је служио као апотропејска амајлија.

Споменици и пророчанства (127—159). Међу свим цариградским споменицима, статуе су побуђивале највеће интересовање патриографа. Вероватни су разлози то што су оне биле стране новој, религиозној уметности и што су биле донесене из различитих античких центара. Традиција их све везује за Константинову делатност, као симбол преношења моћи у нову престоницу. Отргнуте из своје првобитне средине, ишчупане из контекста паганске културе, статуе у Цариграду почињу да живе новим животом; уклопљене у нову сценографију, пуштају корене у другчији културни супстрат. При томе се њихове поруке мењају и смисао преноси у област тајанственог и магијског.

Аутор претпоставља да нова интерпретација старе статуе није само пука разиграност народне маште, већ и одраз теолошких расправи почетком епохе иконоборства. Процес интеграције статуе у нову топографију давао јој је нов садржај. Тако, на пример, много касније, у време пред латинску окупацију, статуа Атине на Форуму била је срушена јер је, будући окренута ка западу, побуђивала сумњу да позива нападаче у град. Статуе се мешају у свакодневни живот грађана. Главе горгона заустављају крдо свиња, а статуа Афродите на тодираном стубу искушава невиност девојака и верност супруга.

У време када се пишу „Постанци", фонд статуâ, који се више и не обнавља, у стању је пропадања, и то не само због природних узрока. Неке су статуе украдене да би се употребиле за неки тајни култ, или да би се уклонила амајлија која штити цара на власти. Понекад и сами цареви од уметничких дела кују новац, или их бацају да би уништили њихова пророчанства, најчешће есхатолошког карактера. Натписи на постољима су били посебни носиоци пророчанских порука. Свако слово је у себи крило многозначну симболику. Неки су натписи садржали рецепте за стварање драгоцених метала, а други указивали на место где је закопано благо. Топонимија такође припада свету знакова, па се тако патриографи увек интересују за порекло назива и најчешће их тумаче увек присутном народном етимологијом.

Хиподром патриографа (161—190). Хиподром као неодвојиви део цариградског живота нашао је, сасвим разумљиво, одраз у књижевности VI—X века. У једној врсти литературе инсистира се на његовој вези с Римом и његовој космичкој симболици; у другој, све оно што се одвија на Хиподрому важно је само са тачке гледишта церемонијала; за Цркву, Хиподром је место греха, а трке су изум ђавола.

Патриографи допуњују учену књижевност, свакако на свој начин. За њих је занимљиво све оно што се дешава иза званичног церемонијала, на народном Хиподрому нерасположеном према државној идеологији. Карактеристично је да удаљавањем од времена кад су циркуске странке имале стварну политичку тежину, „плави" и „зелени" добијају на важности у патриографским списима. Метафорика цара, кочијаша, код патриографа се, због неспретности или намерно, враћа у домен реалног. Цару се приписују стварне особине, нимало узвишене, обичног кочијаша. Око топоса цара-победника, који сачињава део симболике теме обнове, патриограф гради једну сасвим ласцивну анегдоту.

Поделу цариградског народа на две основне странке аутор не сматра одразом социјалног антагонизма или навијачког надметања, већ последицом ритуалних правила која јединственој царској моћи супротстављају фиктивни дуализам поданика, оно што би етнолози назвали „ритуалним конфликтом".

Последња два поглавља књиге посвећена су „*Приповести о зидању Свете Софије*" (191—264; 265—314). После краћег увода о рукописној традицији и каснијим латинским, руским и персијским верзијама следи превод праћен веома исцрпним напоменама (о старосрпском преводу „Приповести" в.: С. Радојчић, *Зидање Раванице* у *Узори и дела старих српских уметника,* Београд 1975, 245—251). У коментару се обрађују питања датовања, односа према другим изворима, као и главне патриографске теме „Приповести".

Ж. Дагрон, на основу индикација које текст имплицитно пружа, ставља време настанка у другу половину IX века. „Приповест" се одвија следећи неки фиктивни ток, који се не слаже с хронологијом поузданих савремених извора. Аутор показује како су хронолошка и фактографска одступања подређена сопственој логици „Приповести", једној схеми легенде у чијем је центру побуна Ника 532. године, која је непосредно подстакла Јустинијана на одлуку да у знак покајања подигне Свету Софију.

Основна идеја „Приповести" је да Јустинијанов покушај искупљења, због његових превеликих амбиција, због жеље да надмаши Соломона и његов богом надахнути храм, прикаже као делимичан неуспех.

Терминолошке непрецизности у опису грађења могу се објаснити не само техничком необавештеношћу писца „Приповести" већ и жаргоном тога времена, као и настојањем да се Света Софија симболично приближи Соломоновом храму.

Вредна је пажње анегдота коју је додао приређивач из 995. године као илустрацију поремећених односа Бог — цар — архитекта, до којих је довела царева мегаломанија. Успешним радом архитекта је стекао толику омиљеност у народу да га је суревњиви цар предао ужасној смрти, које се несрећни човек спасао само захваљујући сопственој довитљивости.

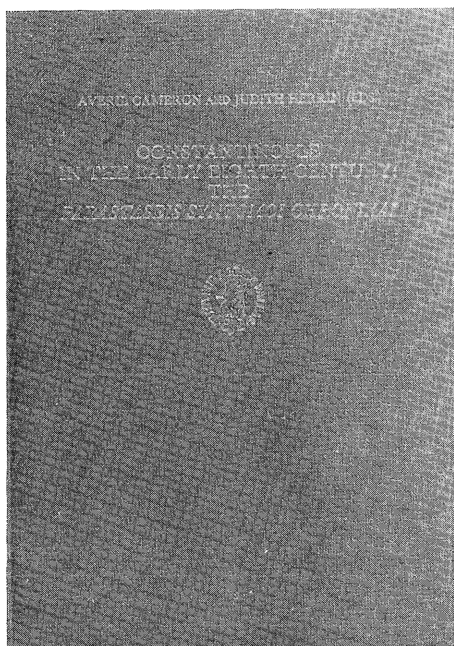
Изванредном анализом аутор закључује да је циљ „Приповести", привидно састављене као опис пун похвала, био да у лику Јустинијана прикаже тип цара антихероја. Приликом освећења Свете Софије, претичући патријарха пред олтаром и гласно се проглашавајући победником над Соломоном, он нарушава правила ритуала, а својим понашањем претвара религиозну церемонију у трку на Хиподрому.

У *Закључку* (315—331) Ж. Дагрон дефинише однос Цариграда, заправо, његових патриографа према царевима. У причама и анегдотама овог особеног жанра, са личности цара је скинут ореол савршености и непогрешивости, мада отворене критике званичне идеологије нема. Као противтежа цару појављују се филозоф са улице, архитекта и проста удовица. Статуе урасле у амбијент града прете и плаше и обичне људе и цареве.

Међутим, патриографски жанр је тесно повезан са апокалиптичким. Осим индивидуалних судбина, статуе садрже и есхатолошке симболе који навешћују неминован крај Града у целини.

Овом студијом Ж. Дагрон је показао како патриографске приче, само на први поглед некохерентне и површне, минуциозном и дубоком анализом пружају истраживачу обиље података о књижевности, фолклору, политичкој, социјалној и културној историји. Велика је ауторова заслуга што је зналачки, а често веома духовито, дешифровао многозначне поруке патриографског жанра.

Нинослава Радошевић



A. Cameron and J. Herrin (eds.)

Constatinople in the Early Eight Century: The Parastaseis Syntomoi Chronikai

Columbia Studies in the Classical Tradition, vol. X

ed. E. J. Brill
Leiden 1984

291 стр. и 2 мапе

Ова књига, настала као резултат колективног проучавања на семинарима Кингс колеџа у Лондону, представља још један пример пробуђеног интересовања савремене науке за дуго запостављену патриографску књижевност. Предмет изучавања је анонимни спис посвећен цариградским споменицима, посебно статуама, познат под називом „Кратке историјске белешке" (Παραστάσεις σύντομοι χρονικαί). Лоше стање текста, често неразумљив језик, непрецизан и нејасан начин изражавања, а пре свега сам садржај састављен без реда од низа фантастичних, наоко бесмислених анегдота и запажања, разлози су који су одбијали истраживаче, али су истовремено и чињенице које увећавају вредност подухвата А. Камерон и Џ. Херин.

Увод (1—53), који представља исцрпну студију о „Кратким белешкама", најважнији је део књиге. После историје текста и његовог места у патриографској традицији, аутори се баве структуром и стилом „Кратких бележака". Цариградска топографија и споменици изложени су у низу кратких текстова који се међусобно подударају, очигледно, без икаквог покушаја усаглашавања. Неколико одељака који се могу уочити више су резултат различите грађе којом се компилатор служио него покушај свесне поделе садржаја. Даља истраживања су довела до хипотезе да пред собом имамо дело групе аутора које је, иако недовршено, доживело редиговање једне особе. Очигледно, у питању је више аутора, вероватно функционера, који сами себе називају „филозофима". Они су себи поставили као циљ да прикупе податке о статуама раштрканим по Граду и да протумаче њихова значења. Упркос извесним претензијама, стил ових бележака је углавном одраз половичног образовања. Међутим, баш захваљујући својим необичностима, језик „Бележака" представља изузетну вредност за сазнања о развоју грчког језика VIII века.

На основу података које пружају „Белешке" аутори закључују да је главни део збирке настао за време Вардана Филипика (711—713. год.) и у раздобљу пре иконоборског едикта Лава III (726. год.), а неколико одломака је настало под Константином V (741—775. год.). Неким својим преокупацијама „Кратке белешке" се уклапају у општу духовну климу предиконоборског периода (нпр., Апостат Јулијан и Арије — претече иконоборства по иконофилском мишљењу). Такође, и изглед града са запуштеним квартовима, полуразрушеним споменицима чија су права значења одавно заборављена, одговара поменутом периоду. И сами аутори „Кратких бележака" припадају интелектуалној средини Цариграда VIII века, у којем ученост није била на великој висини.

Мада својим интересовањем за знаменитости града, за топонимију и етимологију подсећају на туристички водич, „Белешке" то нису, као што не припадају ни жанру похвала града. Многе значајне цркве тога времена нису споменуте, а наводе се детаљне приче о тада већ непостојећим статуама и грађевинама које су биле у рушевинама. Основно интересовање „Кратких бележака" било је усмерено на статуе, на њихово значење и поруке које су оне упућивале грађанима Цариграда.

„Белешке" јасно изражавају сумњичавост с којом су савременици гледали остатке античких споменика. Анегдота о хартуларију Химерију којег је убила статуа завршава се наравоученијем да старим статуама не треба веровати, поготово ако су паганске. Вредно пажње је то да се слична веровања у пророчку моћ статуа срећу у једном делу VIII века сасвим другачије врсте (Коментар Козме Јерусалимског на песме Григорија Назијанског). Страх од статуа и подозривост према њима, својствени свим друштвеним слојевима, били су повезани са страхом од идолатрије.

Историјске информације које пружају „Белешке", често конфузне и нетачне, анегдотског и биографског карактера, обично су везане за судбину неке статуе. У неким случајевима, писци „Бележака" су веома добро обавештени. Осим усмене традиције, као извори се користе углавном збирке ексцерпата састављене у доктринарне и полемичке сврхе. Треба имати на уму да је већи број цитата и споменутих аутора црквене историје чиста фикција којом су састављачи „Бележака" желели да створе утисак о учености свог дела.

„Белешкама" као извором за историју уметности треба се опрезно користити. Састављаче није занимала естетика, нити су се трудили да пруже опис уметничког споменика. Уметност њиховог времена потпуно је пренебрегнута, утврђивање листе статуа је готово немогуће због одсуства система, веома ретких дескрипција, а топографија је непрецизна. Међутим, без обзира на све ове особине, „Белешке" могу служити као прворазредан извор за античке скулптуре, које су чиниле део свакодневне животне средине Цариграда. Захваљујући радозналости састављача „Бележака", можемо да замислимо како је изгледао Цариград тога времена и шта су његови житељи мислили о својој античкој прошлости.

Грчки *Текст* (55—165) „Кратких бележака" издавачи преузимају заједно с критичким апаратом из претходног издања с почетка овог века, с обзиром на то да постоји само један рукопис, Paris. gr. 1336 (Th. Preger, ed., *Scriptores Originum Constantinopolitanarum* 1—2, Leipzig 1901—1907, repr. New York 1975). Енглески *Превод* који прати текст крајње савесно указује на сва нејасна и двосмислена места. Најнеопходније напомене помажу разумевању текста.

Одличан *Коментар* (167—277) на крају даје објашњења из историје, топографије и историје уметности у светлости постављених проблема у *Уводу*.

Приближавањем „Кратких бележака" савременом читаоцу издавачи отварају веома широко поље истраживања византијског културног наслеђа.

С књигом Ж. Дагрона, *Constantinople imaginaire*, Paris 1984, издање „Кратких бележака" се савршено допуњује. Различитим прилазима проучавању, ове две књиге дочаравају слику једног Цариграда, реалног и имагинарног. Те две књиге, настале у исто време, у много чему се подударају, али се у понечему и разилазе. Та чињеница, међутим, не умањује успешност њиховог продора у цариградску патриографску књижевност.

Нинослава Радошевић

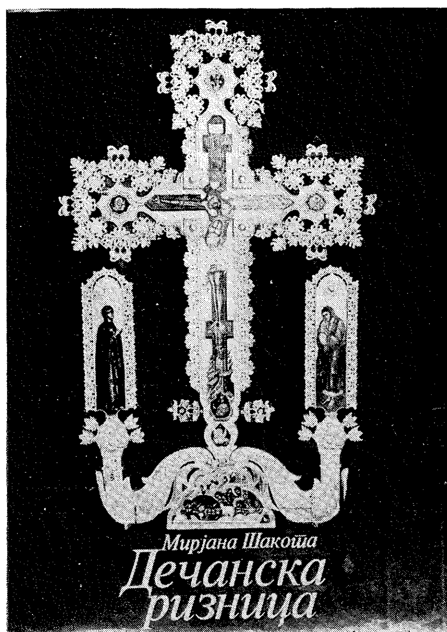
Размишљања над књигом:

Мирјана Шакота:

Дечанска ризница

Београд 1984,

481 стр.,
илустрације



Тешко је наћи примере који боље, дубље и свестраније допуњавају трагичне слике наше прошлости од оних које пружају судбине наших манастира. У свим потресима који су их сналазили, у безбројним разарањима и похарама, поред жртава међу монасима, страдавале су и манастирске ризнице. Њихова историја још није написана, а многобројне вести и обилна сведочанства тек ваља прибирати и у целину саставити. У оваквим пословима никако не треба заборавити ни на реконструкције некадашњих ризничких целина, чије су драгоцености развејане на све стране, а једном сабране пружиће, бар донекле, идеалну слику о некадашњем инвентару. Одједном, добићемо тако и многа, често веома узбудљива сведочанства о невероватној упорности, оданости и пожртвовању српских монаха да пред насиљем сачувају све оне драгоцености које су знани и непознати ктитори прилагали „на ћивот" и давали за спас своје душе. У безбројним бежанијама српски су калуђери премрежили целу нашу етничку територију, а једном спасене и понете реликвије, однете на неко сигурније место или у други манастир, започеле су свој нови живот сачувавши при томе и своју првобитну харизму. Стиче се утисак да се та харизма обнавља с неком новом снагом и да она, без сумње, представља и једну посебну спајајућу вредност у расејању у којем се обрео српски народ после својих непрекидни сеоба. На тај начин, читави блокови српске средњовековне, па и касније духовности уграђени су у новим насељима у непрекинуте токове стварања наше националне посебности и развијене историјске свести. За ово тврђење свакако је најзначајније сведочанство оно које се може ишчитати из судбине фрушкогорских манастира, тачније, њихових ризница, у којима се могу наћи драгоцености са готово читавог подручја старе српске постојбине напуштене Великом сеобом 1690. године. Управо на падинама Фрушке горе продужен је и спиритуални век моравске Србије после 1453; ту је у раздобљу барока зачет и српски историзам, чврсто ослоњен на духовно стваралаштво претходних векова. Поред моштију Срба владара светитеља, у овом процесу су велику улогу одиграле и богате ризнице фрушкогорских манастира са значајним предметима донетим из старе постојбине. Сличне појаве уочавамо и на подручју северне Далмације када монаси из манастира Крке оснивају око 1601. манастир Гомирје, најзападнији манастир обновљене Пећке патријаршије. Срећемо их и у Херцеговини, када монаси манастира Тврдоша крај Требиња беже пред турском осветом на млетачко подручје где крај Херцег-Новог, у манастиру Савини налазе своје стално уточиште. Том приликом они су пренели и своју предрагоцену ризницу у којој су се налазиле и реликвије опљачканог манастира Милешеве. С друге стране, има примера да су спасене драгоцености појединих манастира остале и као главно, скоро једино сведочанство њиховог постојања. Такав је случај са ризницом манастира Винче крај Београда, чије су се драгоцености после 1690. нашле и задржале у ризници манастира Кувеждина.

Од посебног су значаја и све оне вести које се односе на ризницу пећког манастира, која се, с обзиром на значај средишта српске цркве, с правом сматрала изузетно богатом и вредном. Како је пећку ризницу још 1688. похарао злогласни Јеген-паша, ипак, чак и у драматичном бежању пред Турцима 1690, пећки су монаси успели да спасу један део манастирског блага које је Карловачка митрополија чувала и касније вратила на захтев пећког опуномоћеника, црногорског митрополита Василија Петровића.

После Свиштовског мира 1791. године монаси манастира Ћелије код Ваљева у два маха су захтевали од митрополита Стефана Стратимировића да омогући враћање црквене ризнице коју су одбегли калуђери склонили пред Турцима у манастир Гргетег. Тек 15. јула 1794. године ризница је враћена у манастир Ћелије.

Посебан су научни проблем драгоцености, реликвије и књиге које су са Атоса, тачније, из манастира Хиландара, стизале међу балканске хришћане, па чак и на подручје Рускога Царства. На првом месту, такви поклони сведоче о изузетном угледу манастира Хиландара у целокупном православном свету, а реч је о даровима посебне врсте и значаја, као што су частице св. моштију или преписи појединих значајних књига, као што је Цароставник, тачније, Животи краљева и архиепископа српских од Данила II и његових настављача, по своме садржају и склопу јединствено дело старе српске књижевности, поред осталог, и историјски извор првога реда.

Сви ови примери, наведени само као скица неке будуће историје српских манастирских ризница, представљају њихову судбину у посебном светлу. Битно је да је и у највећим страдањима до краја сачуван култни карактер свих тих предмета. Чак и онда када хришћани из неверничких руку откупљују какву опљачкану црквену књигу, још је ненарушена њена првобитна функција. Управо из свести о тој њеној улози и долази до ове необичне трговине, до „ослобађања из ропства", које добија скоро физички, живи облик примењиван иначе на људима.

Свест о значају манастирских ризница доводи нас и до правих систематски сачињених инвентара, а у том послу предњачи пример који даје Карловачка митрополија. Од посебне је важности опис српских фрушкогорских манастира који је 1753. сачинила комисија на чијем је челу стајао епископ посвећења Партеније Павловић. Радила је ова комисија по наређењу митрополита Павла Ненадовића, тог препородитеља српске цркве у XVIII веку, до краја брижно и савесно. Тај опис је, под насловом „Опис српских фрушкогорских манастира", још 1903. објавио Димитрије Руварац, и он је као такав могао да буде снажан подстицај да се и у модерним временима обаве слични послови. Ипак, без обзира на појединачне, усамљеничке и махом несистематске покушаје, мало се на томе радило. Тек дело Лазара Мирковића „Старине фрушкогорских манастира", објављено 1934. године, поново је упозорило на ту незаобилазну обавезу наше науке. Па ипак, упркос тако озбиљном упозорењу, састављање научних инвентара наших манастирских ризница слабо је напредовало. Још највише је урађено, захваљујући Владимиру Ћоровићу и Душану Вуксану, на описивању рукописа, на пример, манастира Девича и Пећке патријаршије. А колико су ти задаци били важни и у којој су мери допуњавали културну историју српског народа, сведочи и сјајна расправа Радослава М. Грујића „Старине манастира Ораховице", објављене 1938. године у београдском часопису Старинар. Као и Мирковић, и Грујић је своја истраживања одвојио од чисто историјског метода приближивши се у свом приступу задацима историчара уметности и иконографа.

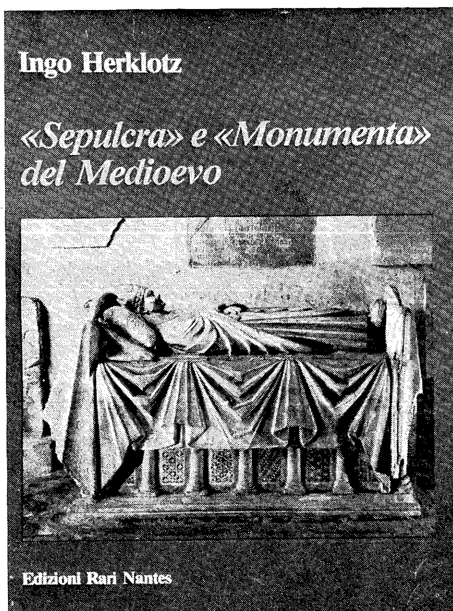
Описивање манастирских ризница, укључујући и њихове библиотеке, добило је свој прави и пуни замах у послератном раздобљу. Родоначелник описивања манастирских библиотека без сумње је био Владимир Мошин, оснивач археографског одељења Народне библиотеке у Београду. Неуморан какав је био, Мошин је успео да прегледа и опише готово све најважније манастирске библиотеке, радећи у Хрватској, Црној Гори, Словенији, Србији и Македонији. Захваљујући њему, одгојен је за ове тешке послове у Нароној библиотеци низ нових сјајних настављача с Димитријем Богдановићем на челу, који су радили, па и данас раде, на великом, исцрпном каталогу наших средњовековних рукописа. Усамљенички посао на чијем зачељу стоји скромни добановачки парох Сава Петковић са својом књигом „Опис рукописа манастира Крушедола" (Сремски Карловци 1910), добио је данас своје многобројне и тако успешне настављаче.

Међутим, у овом поратном периоду огласила се и српска историја уметности. Као прво дело посвећено описивању једне манастирске ризнице може се навести књига Ангелине Василић „Ризница манастира Студеница", објављена 1957. године у издањима Завода за заштиту споменика културе СР Србије. У тој установи, сасвим природно, зачет је и пројект да се опишу и друге важне ризнице српских манастира. Учињено је то нешто касније с ризницом манастира Пећке патријаршије, коју су заједнички описали Ангелина Василић и Мирјана Теодоровић-Шакота, док је књижица објављена 1957. године.

У оквиру заводских пројеката радила је и историчар уметности Мирјана Шакота, чија су главна дела посвећена двема манастирским ризницама. Као прво, појавила се 1981. године сјајна књига „Ризница манастира Бање код Прибоја". Реч је о изузетно важној и драгоценој ризници Дабарске митрополије, сакривеној и закопаној пред турском опасношћу у XVII веку, а нађеној и откопаној у току конзерваторских радова у овом манастиру. И тако, након векова је добијен један изузетан црквени поклад заувек спасен од грабљивих руку у којем преовлађују радови наших старих златара.

Обавивши успешно овај задатак, Мирјана Шакота је своју научну пажњу усмерила на богату ризницу манастира Дечана, а своје вишегодишње напоре крунисала је и обимном књигом „Ризница манастира Дечана" објављеном 1984. године. Сва своја дугогодишња искуства, своја богата знања и истинску ученост Шакота је потврдила у овој књизи. Добијено је незаобилазно дело од вишеструког значаја, са слојевитим порукама, а у знатној мери је допуњена и сама манастирска историја. На тај начин, из вековне таме израња и целовит духовни портрет манастира Дечана изграђиван столећима, обелодањује се мајсторство наших старих зографа, кујунџија, дуборезаца, ткаља, откривају се узбудљиви слојеви који сведоче о неиспрекиданом уметничком стваралаштву, не само у манастиру већ и на шире обухваћеном подручју. Управо идеја континуитета тријумфује у овом беспрекорно урађеном каталогу ризнице манастира Дечана. Мајсторски је сачињена њена историја, која, сада је то сасвим јасно, представља, поред ризнице манастира Хиландара, најпотпунију и најбогатију манастирску ризницу која нам је до данас сачувана. Као да нам је тек сада постало јасно како сведочанства наших средњовековних биографа која говоре о богатим поклонима којима су ктитори даривали своје задужбине нису китњаста фигура и хагиографсколаскање. Заиста, без претеривања се може рећи да је Мирјана Шакота створила дело споменичке вредности и значаја. То је прави путоказ који одређује ход ове научне области за будућност.

Дејан Медаковић



Ingo Herklotz

»Sepulcra« et »Monumenta« del Medioevo

Studi sull'arte sepolcrale in Italia, Edizioni Rari Nantes Roma 1985

Страна 286
87 црно-белих табли

Сепулкрална уметност и есхатолошка мисао средњега века у новије време изазивају све већу пажњу медиевиста. Изучавање фунерарних споменика византијског културног круга подразумева, још увек, опсежан рад на прикупљању и публиковању грађе. без обзира на све већи број појединачних прилога и значајних синтетичких радова какви су, пре свега, Ф. Грирсона и Т. Пазараса. У више наврата покренут је и проблем тумачења есхатолошких тема византијске уметности и њихове текстуалне основе, при чему се студије Р. Штихела могу сматрати узорним делом. У знатно већем обиму и са много више система публиковани су и тумачени споменици сепулкралне уметности Запада. Релативно дуга историја њиховог изучавања обухватила је, осим рада на самој грађи, и низ посебних истраживања неопходних за разумевање ове врсте споменика. Тако су истраживачима на располагању корпуси епиграфске грађе, критичка издања релевантних текстова, студије о култовима и реликвијама и сл. Систематски је проучена, такође, античка основа средњовековне сепулкралне уметности, као и проблем односа с Византијом. На основу оваквог, широког приступа проблему, могли су настати синтетички увиди, какви су већ класични радови А. Тенентија, Е. Панофског, Х. с. Јакоб, Ј. Дера, а у новије време Б. Бренка и К. Бауха.

Овим делима придружује се и недавно објављена књига Инга Херклоца посвећена сепулкралној уметности Италије, која представља, без сумње, изузетан допринос познавању ове уметничке делатности у ширим, европским оквирима. Како сам аутор истиче у свом предговору, рад није писан с намером да буде историја сепулкралне уметности у Италији. Полазећи од методолошког става о *уметности у функцији,* и основне премисе, да се од периода антике до краја средњег века гроб може свести на два основна облика, monumentum и sepulcrum, Херклоц је своју књигу организовао у пет заокружених целина. У њима разматра, у историјском следу и цивилизацијским оквирима, промену функције гроба у три најважније етапе: античку монументалну форму (до V в.), њено опадање и губљење (V—XI в.) и поновно оживљавање монументалности почев од XI века.

I *Антички надгробни споменик и опадање његовог значаја у хришћанској средини.* Посебно поглавље посвећено гробним споменицима античког доба испоставља се као нужан уводни део књиге, у којој аутор наглашава аналогију стваралачких интенција антике и средњег века. У уметничком стваралаштву античког света, сепулкрална дела су имала знатан удео и велику важност. Њихова функција је профана и репрезентативна а карактер „ретроспективан", пошто им је циљ да сачувају успомену на земаљски живот умрлог и његову славу. По Херклоцу, појам и функција античког гробног споменика могу се јасно сагледати из оновремених извора, можда најбоље из списа римских правника. Тако, за Улпијана (III в.)

... Sepulcrum est ubi corpus ossave hominis condita sunt... Monumentum est, quod memoriae servandae gratia existat. Таквом, савршено прецизном дефиницијом начињена је суштинска разлика између гроба, који служи за сахрану, и надгробног споменика, намењеног успомени и прослављању покојника. Овом последњем био је у антици подређен и култ мртвих, усредсређен око гроба.

Иако су паганске комеморације наставиле да живе и после озваничења хришћанства, почев од IV в. на Истоку, а на Западу нешто доцније, долази до суштинске промене, како у самом схватању гробног обележја, тако и у литургијској пракси. Одржавање помена умрлом премешта се са гроба у посвећени простор храма, док службе, уместо да прослављају покојника, наглашавају Христову жртву и Васкрсење. Дубоке промене есхатолошких схватања Херклоц илуструје оновременим сведочанствима, какве су полемике црквених отаца управљене против монументалних и раскошних гробних споменика. Од IV века, sepulcrorum ambitio (Тертулијан) схвата се не само као врста идолатрије, непримерена хришћанину, већ и као грех расипања, који је препрека делу милосрђа и опасност за спасење (како је тврдио Јован Златоусти). Некада основне категорије римског кодекса части као што су победа, тријумф, слава, код црквених отаца постају искључиви атрибути мученика. Memoria и monumentum — термини који су раније означавали све гробове, односе се сада само на гробне споменике мученика, који, једини, задржавају монументалност у античком смислу. У ранохришћанско доба ова места су сматрана најпожељнијим за сахрану, због вере у могућност заједничког васкрсења са светитељима. Нова схватања, оличена у гробу ad sanctos, уобличила су хришћанску концепцију гроба за коју је много важније „где“ него „како“ се сахрањује. У књизи се брижљиво анализирају и одговарајуће промене у церемонији сахране. Римски funus publicum и њему својствено слављење личности замењује се, код хришћана, обредом у чијем су језгру молитве и појање псалама. То указује на прави циљ надгробне службе — спасење душе умрлог. Кључни прелаз од антике ка средњем веку и одлучујућа промена сепулкралног менталитета десила се, истиче Херклоц, када је смрт престала да буде повод за јавно приказивање.

II *Црква Св. Тројице у Веноси и династички гробови првих Нормана.* Пошто је успоставио основна начела за тумачење сепулкралних форми и изложио процес замене античког monumentuma средњовековним sepulcrumom, аутор прелази на основну тему књиге, обнову монументалности у фунерарној уметности Италије средњега века. Друго поглавље је посвећено првим појавама ове врсте, гробовима норманских владара јужне Италије у XI веку. Када је 1046. године Веноса постала седиште норманског вође Апулије, опатијска црква Св. Тројице стекла је значајну улогу, посебно након доласка на власт Роберта Гвискарда. Судећи по историјским изворима, које Херклоц брижљиво анализира, црква је педесетих година XI века већ имала функцију породичног маузолеја норманских Атавила. Да се она и даље смишљено разрађивала, показују не само богате Гвискардове донације већ и чињеница да је у цркву Св. Тројице пренео посмртне остатке своје браће (1069. год.), а тестаментом изразио жељу да се ту са женом сахрани. Сачувани извори дају веома занимљиве податке о различитим видовима ове основне функције храма. Тако је након Гвискардове победе над Алексијем Комнином приређен тријумфалан улазак у цркву Св. Тројице, а ту је чуван и бронзани крст, део ратног плена, за који се веровало да потиче од Константина I и да репродукује победнички знак који му се указао пре битке на Милвијском мосту. Из овога јасно следи у којој је мери фунерарна функција цркве била прожета владарском, тријумфалном идеологијом норманских династа.

Гробови у цркви Св. Тројице били су монументални по својој замисли и рађени у виду великих аркосолијума. Наглашавајући да је таква замисао гроба изузетак у свом времену, чак и за владарску сахрану, аутор поставља питање о пореклу решења и његовим могућим узорима. Анализа извора и сачуваних споменика показала је да монументалну замисао гроба нормански владари нису могли преузети из породичне, норманске традиције, као ни из лангобардске, с којом су дошли у додир након освајања у Италији. Убедљивим аргументима, ослањајући се, експлицитно, на метод Ј. Дера у тумачењу норманских гробова на Сицилији, аутор означава Цариград као исходиште узора за маузолеј у Веноси. Престоница Источног Царства била је једино место где се у континуитету, све до њеног пада, сачувало античко схватање изгледа и функције надгробног споменика као средства владарске репрезентације. Низ околности, као што су преузимање форми дворског церемонијала, угледање на византијску канцеларију, употреба титула, јасно показују настојање Гвискарда да се понаша као наследник василевса у јужној Италији. Жеља за монументалним гробом била је само један од видова тих претензија. У том погледу, Херклоц прави важно разграничење: утицај Цариграда на нормански маузолеј не треба схватити као *уметнички* већ као *идејни* прототип. За поимање суштине проблема примерена је, према томе, не толико стилска анализа, колико тумачење идејно-политичких мотива Роберта Гвискарда.

III *Латеран и гробови папа у XII веку.* Нове тенденције у сепулкралној уметности XI века испољавају се и у другим деловима Италије, пре свега у Риму, на гробним споменицима папа. Желећи да смисао ових промена протумачи у историјском контексту, аутор најпре излаже сажет али веома документован преглед папских гробова од V до краја X века. У том раздобљу, папе су, готово без изузетка, сахрањиване у базилици Св. Петра, и то у три фазе, што произилази из података које пружају извори и резултата археолошких истраживања. О изгледу тих гробова много се мање зна него о њиховој топографији. Ипак, на основу очуваних фрагмената и познијих описа цркве Св. Петра, Херклоц закључује да је у раздобљу од V до краја X века већина папа сахрањена у земљи испод нивоа пода. Основну декорацију њихових гробова чинила је мермерна плоча с натписом, уграђена у зид недалеко од места сахране.

Нов начин сахрањивања папа успоставља се у XII веку, када Латеран, као маузолеј папа, преузима улогу коју је некада имала Ватиканска базилика. Нову функцију Латерана аутор тумачи на ширем плану, у оквиру тежње познате као imitatio imperii. Овај програм, који је достигао врхунац с реформом папства, дао је Латерану карактер царске резиденције, устројене по угледу на световни двор, у првом реду византијски. „Политизација“ папског двора огледала се не само у његовој организацији и церемонијалу него и у унутрашњој декорацији, коју су већ савременици схватали као средство пропагандних порука. Истој сврси служила су и надгробна обележја папа, што Херклоц закључује након детаљне анализе папских гробова, од Лава IX (умро 1054. год.) до Хонорија III, из краја XII века. У доба папа реформатора, гробни споменик добија монументалну форму и придаје му се до тада неуобичајен значај. Карактеристично је да се за сахрану папа секундарно користе антички саркофази, а међу њима посебно они чији је украс, у свести савременика, имао империјално и тријумфално значење (мотиви војничког тријумфа, лавље протоме, букраније и сл.). Највише су цењени саркофази од порфира, који је био средство искључиво царске репрезентације, у Риму као и у рановизантијско доба, а коришћен је и за гробове мученика. Када је, на пример, Анастасије IV (умро 1154. год.) одредио за свој гроб порфирни саркофаг царице Јелене, не само што је за себе присвојио царску форму репрезентације већ и привилегију која је у раније доба била везана за култ мученика и светитеља. На тај начин је, каже Херклоц, истакнут двоструки вид, „империјализација“ и „санктификација“, једног истог облика. Речит је и потез Иноћентија II (умро 1143. год.) који је изабрао за гроб саркофаг цара Хадријана и пренео га на трг испред Латеранске палате. Овај простор је био украшен низом античких споменика који су, аутор то изванредно

обавештено показује, у току времена, реинтерпретацијом, тумачени као симболи власти, посебно папске. Требало је да исто значење има новопостављени саркофаг. Империјалне претензије папа можда су најексплицитније на гробној плочи Луција III (умро 1185. год.) из катедрале у Верони. Споменик, иначе чувен по урезаној представи лежеће фигуре умрлог, први у италијанској сепулкралној уметности, садржи и једну потпуну новину у папској иконографији: мотив божанске инвеституре. Ова тема, пренета из Византије на двор Отона, одакле се проширила на Западу, савршено је илустровала главну програмску идеју папа реформатора. То је божанско порекло власти наследника св. Петра.

IV *Први гробови с фигуром покојника.* Четврто поглавље аутор је посветио проблемима сепулкралне уметности Италије у XIII веку. За ову епоху карактеристичан је гробни споменик у виду сложене конструкције прислоњене на зид, са саркофагом који од друге половине XIII века носи лежећу фигуру умрлог. Гробови a muro касног средњег века имају своју полазну тачку у гробовима ad arcosolio. Генезу типа Херклоц прати од уметности катакомби, где је гроб под луком представљао најраскошнију сепулкралну форму. И познији примери, посебно они из времена од VIII до XII века, показују да се тај тип споменика користио у оним случајевима када је требало нагласити репрезентативност гроба, односно статус сахрањеног. Познат и северно од Алпа (гроб Карла Великог у Ахену), аркосолијум је био нарочито популаран у Италији. Посебну пажњу Херклоц посвећује гробу св. Кирила (умро 869. год.) у цркви Сан Клементе у Риму, из којег је, у зиду, лунета с представом Силаска у ад и портретом покојника. Такво решење, каже се, карактеристичан је пример декорације с темом спасења, која има своју литургијску паралелу у оновременим гробним службама.

Анализирајући неколике надгробне споменике Рима из XII века (у Санта Марија ин Космедин, Сан Лоренцо ф. м., Санти Козма е Дамјано), Херклоц указује на нов правац развоја сепулкралне декорације. Он се огледа у све већем наглашавању архитектонске структуре и мермерне едикуле изнад гроба, док се ниша са сликаним украсом повлачи у други план. На споменицима XIII века ишчезава лук на зиду, а саркофаг, као главни елемент композиције, истиче се, са својим архитектонским оквиром, испред равне површине зида. На овај начин гради се серија римских споменика који, почев од гроба кардинала Гиљелма Фиескија (умро 1256. год.), попримају изразито монументалне и раскошне облике.

Кључне новине везане су, међутим, за Витербо, где је 1257. године Александар IV пренео своју резиденцију. Ту се, у цркви Санта Марија ин Гради, гробној капели црквених поглавара, налази гробни споменик Климента IV (умро 1268), први у Италији с пластичном представом лежеће фигуре покојника. Ова новина показује битан ток промена у раздобљу од 1250. до 1300. године: у седмој деценији у област Лацијума продиру готички утицаји из Француске, а у осмој се граде и први прави готички гробови.

Анализи сепулкралних споменика касног XIII века Херклоц је посветио знатну пажњу. Он расправља о пореклу стила, атрибуцији и датовању споменика, ревидирајући нека, до сада постојећа мишљења (на пример, датовање споменика кардинала Анибалдија из Латеранске базилике и атрибуција Арнолфу ди Камбио). Једнако је занимљив и покушај синтетичког приказа иконографије тих споменика. Гледано у целини, гробови с фигурама умрлих садрже два иконографска типа, традиционалан и новаторски. Првој категорији би припадале представе покојника који се обраћа Христу или Богородици молећи за спасење, најчешће уз посредовање светитеља. Реч је, дакле, о „проспективној" слици која алудира на онострано, док портрет умрлог, по правилу ктитора, подвлачи есхатолошку функцију чина донације. Осим ових традиционалних представа, почев од шездесетих година XIII века јавља се нов тип фунерарне декорације, са лежећом фигуром покојника. Значајно је, уочава Херколц, да се сви примери настали пре 1300. године, јављају искључиво над гробовима високих црквених прелата и да представљају реалан приказ церемонијалног излагања покојника на одру. Сцене представљене на тим надгробним споменицима потпуно одговарају описима погребних церемонија, о чему сведочи и нешто познији Ordo romanus XV Пјетра Амелија. Осим приказа реалног одра и веће мере индивидуализације физиономија него што је то случај са сродним споменицима у Европи, на папским гробовима се јављају се и друге лаичке црте. Такве су личне хералдичке ознаке умрлих и епитафи (на гробу Климента IV или Бенедикта XI, на пример), у којима се наглашава земаљска слава умрлог и нада да ће се она памтити и после смрти. Промене у фунерарној декорацији водиле су, очигледно, у правцу профаног и „ретроспективног" концепта.

V *Обнова дворске уметности у средњем веку.* Док су претходна три поглавља посвећена анализи и тумачењу најважнијих етапа у развоју италијанске сепулкралне уметности средњега века, завршни део књиге бави се принципијелним питањима њених битних својстава. Оне исте дубоке промене на друштвеном и културном плану које су довеле до новог схватања гробног споменика, Херклоц прати и у другим областима уметничког стваралаштва. Као карактеристичну појаву епохе, он наводи обнову уметности јавних споменика и нову врсту обраћања публици. Интересовање за подизање јавних обележја сведочанство је растуће самосвести — у XII веку институција (Курија, градске комуне), а у XIII веку већ и свести појединца о сопственој величини. У том светлу може се објаснити чињеница да се папе XII века у највећем броју сахрањују у једној цркви, а у XIII веку по сопственом избору и датим околностима. Ново, повећано интересовање за мотив тријумфа условило је и посебно занимање за нека подручја античке уметности. То показују и средњовековни водичи кроз Рим, где се изузетна пажња поклања тријумфалним луковима и старим гробовима. Оваква дела римске антике пружала су средњовековним носиоцима власти богат репертоар форми којима су могли да изразе своју моћ. Прослављање, у профаном смислу, постало је тако, почетком XIII века, основни мотив за подизање надгробних обележја. О томе, каже Херклоц сведочи и промена значења термина memoria. У XII веку он се и даље јавља са старим, литургијско-верским садржајем, али се све чешће односи на уметничка дела — од статуа античких хероја до надгробних споменика.

Потреба да се јавно прослављају, изражена код владара јужне Италије и представника Курије, дала је суштински подстицај оживљавању античких форми и стварању нових облика репрезентативног гроба. Већ у XII веку, као носилац новог менталитета, јављају се и градске комуне северне Италије, чија активност битно доприноси формирању такозваног средњовековног хуманизма. Међу њима, посебан положај имала је Венеција, где је утицај византијског Истока био јако изражен кроз видове јавне репрезентације. О томе говори важна улога порфирних споменика у церемонијалу венецијанске државе, као и монументални гробови који се од XII века подижу у цркви Св. Марка. Херклоц указује на занимљиву топографску ситуацију споменика у склопу јединственог архитектонског комплекса Св. Марка: на тргу испред цркве били су, од XII века, размештени профани споменици — „трофеји" — симболи венецијанске моћи, а у унутрашњости храма гробови дуждева. Овакав однос профаних и духовних садржаја, каже аутор, има блиску аналогију с Латераном, где су гробови папа били у веома сличном контексту и садржали исте политичке поруке. Са севера Италије потичу и први извори о гробовима јавних личности, финансираних народним новцем. Раскошне гробове добијају од XII века и истакнути грађани. Речит је податак да су око 1300. године најлуксузније надгробне споменике имали правници Болоње. Из истих градских средина потичу подаци о измењеном карактеру гробних церемонија, које постају свечане, понекад и грандиозне — у сваком случају, прилика за друштвену и личну, лаичку афирмацију.

Као и миленијум раније, такве прилике су изазивале полемике и осуде, са теолошког и етичког ста-

новишта. Морални став и осуда таштине огледају се у захтеву за скромним гробом — као у жељи кардинала Леонарда да Гуерћина да се сахрани humile et depressum. Слична схватања јављају се, повремено, још веома дуго, а изражавали су их и Мафео Вeђо, Алберти или Савонарола. Уверење да изглед гроба треба да изрази пролазност земаљског, а не славу човека, заправо је онолико старо, каже Херклоц, колико и обичај подизања раскошних гробова.

Књига Инга Херклоца вишеструко је значајно и пажње вредно дело. Она пружа до сада најпотпунији увид у проблеме сепулкралне уметности Италије у средњем веку. Своја запажања и закључке аутор гради на сувереном познавању огромног материјала, било да о њему посебно расправља или га презентује кроз научни апарат. Мада се користи и класичним методима историје уметности, па тако анализом стила даје нове резултате у атрибуцији и датовању споменика, конвенционална стилско-иконографска обрада грађе није основни циљ ове књиге. Бавећи се споменицима изузетно сложених значења, Херклоц је знатно проширио границе истраживачке дисциплине. Никада не губећи из вида материјалну документацију, он је једнаку пажњу посветио и текстуалној: интелектуалној култури, религиозним и моралним схватањима и њиховим променама у различитом историјском контексту. У средишту пажње увек је истраживање мотива, појединаца или друштвених група, који су у позадини стварања, како идеје тако и форме. Такав приступ проблему, близак данас веома популарним студијама менталитета, показује се као нужан услов за проницање у праву суштину појава и њихово тумачење. То и јесте основна сврха књиге И. Херклоца, чија би се тема могла означити као „култура смрти“ у средњем веку. Ваљаност метода, нови научни резултати, а такође, треба рећи, и изванредно луцидна тумачења, чине ову књигу незаобилазном за сваког истраживача средњовековне сепулкралне уметности.

Даница Поповић

Zographe

Revue d'art médiévale
No 17, 1986

Éditeur

Institut d'histoire de l'art
Faculté de Philosophie
Beograd, Čika Ljubina 18—20

Rédaction

Gordana Babić, Vojislav J. Djurić,
Vojislav Korać, Gojko Subotić et
Mirjana Gligorijević-Maksimović

Sécretaire

Mirjana Gligorijević-Maksimović

Rédacteur en chef

Vojislav J. Djurić

Rédacteur

Gordana Babić

Sommaire

Articles

5 — *А. М. Лидов,* Образ „Христа-архиерея" в иконографической программе Софии охридской
21 — *Jovanka Kalić,* La princesse Marie
36 — *Robert Ousterhout,* The Byzantine Heart
45 — *Zagorka Rasolkoska-Nikolovska,* Les portraits de souverains de Ljuboten et la date de la réalisation de la décoration
54 — *Smiljka Gabelić,* The Miracle of Perjurer from Lesnovo
57 — *Milica Jovanović-Marković,* Deux épitaphioi du Moyen âge. Observations relatives à la technique d'exécussion

Témoignages

73 — *Ilija Pušić,* L'église Saint-Thomas à Kuti

Livres

78 — *Ninoslava Radošević,* Gilbert Dagron, Constantinople imaginaire. Etudes sur le recueil des Patria
80 — *Ninoslava Radošević,* A. Cameron and J. Herrin (eds.), Constantinople in the Early Eight Century: The Parastaseis Syntomoi Chronikai
81 — *Dejan Medaković,* Размишљања над књигом: Мирјана Шакота, Дечанска ризница
82 — *Danica Popović,* Ingo Herklotz, „Sepulcra" et „Monumenta" del medioevo

Ова свеска штампана је средствима
Републичке заједнице науке СР Србије

Превод на француски: *Паскал Донжон и Иванка Павловић*
Превод на енглески: *Гордана Шокорац*
Лектор: *Александра Богдановић-Адамовић*
Опрема: *Јанко Магловски*
Технички уредник: *Јанко Магловски*
Коректор: *Мирјана Радовановић*
Штампа: ГРО „Култура“,
ООУР „Радиша Тимотић“,
Београд, Обилићев венац 5



YU ISSN 0350-1361
UDK: 7 (091)